SUMAR 11 1991

ANTITEZE: Dumitru Solomon, Schimburi culturale neechivalente, **p.2** ● Repere pe harta învățământului teatral de **Valeriu Moisescu, p. 3** ● **CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE! Alexandru Dabija:** Șansa, tinerii! (interviu de Irina Coroiu), **p. 4** ● **TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII:** «O trupă cum nu s-a mai văzut» (Cristina Dumitrescu), **p. 6;** După 20 de ani (Constantin Dinulescu), **p. 7;** Măsură pentru... măsură. La Edinburgh (Marian Popescu), **p. 8;** Un vis românesc (Marian Popescu), **p. 10;** Alexandru Darie: «Noi nu mai trăim într-o lume a simplității» (interviu de Marian Popescu), **p. 11;** Un succes pentru «Amadeus» (Cristina Dumitrescu), **p. 13;** I.T.I. — ISTANBUL, 26 mai — 2 iunie 1991: Un congres pe drumul mătăsii (Margareta Bărbuță), **p. 15** ● **Cristina Dumitrescu,** Pe puncte despre Gala tînărului actor, **p. 16** ● **DIALOG. Sebastian Costin:** «Acum, teatrul românesc încearcă să se redefinească pe sine» (interviu de Victor Parhon), **p. 18;** Cornelia Hâncu Eulert: «Parcă n-am trăit niciodată aici... Parcă niciodată n-am trăit în altă parte...» (interviu de Cristina Dumitrescu), **p. 20** ● **«UNDE FUGIM DE-ACASĂ!», p. 21** ● **CRONICA: Deșteptarea primăverii** de Frank Wedekind la Teatrul «Bulandra» (Alice Georgescu), **p. 22; Cabinierul** de Ronald Harwood la Teatrul Național din București (Ileana Berlogea), **p. 23; Elisabeta, din întîmplare o femeie** de Dario Fo la Teatrul Mic (Irina Coroiu), **p. 25; Muzică de balet** de Felix Aderca la Teatrul Național din Craiova (Doina Papp), **p. 27; Opera de trei parale** de Bertolt Brecht la Teatrul de Nord din Satu Mare (Victor Parhon), **p. 28; Cvartetul** de Slawomir Mrożek la Teatrul «Toma Caragiu» din Ploiești (Alice Georgescu), **p. 29; Robespierre** de Georges Astalos la Teatrul Național din Iași (Miruna Runcan), p. 29, **Prostul** de Ludwig Fulda la Teatrul «Constantin Tănase» din București (Victor Parhon), **p. 30; Răpire de persoană** și **Sînge la comandă** de Guy Foissy la Teatrul Bacovia din Bacău (Carmen Mihalache-Popa), **p. 30; Moartea accidentală a unui rebel** de Dario Fo la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț (Carmen Mihalache Popa), **p. 31; Țiganiada** de Titus Popovici și Mircea Cornișteanu după Ion Budai Deleanu, la Teatrul pentru tineret și copii «Ion Creangă» (Cristina Dumitrescu), **p. 32; Dulcea ipocrizie a bărbatului matur** de Tudor Popescu la Teatrul Dramatic din Baia Mare (Victor Parhon), **p. 33; Huis Clos (Cu ușile închise)** de Jean-Paul Sartre la Teatrul «Odeon» (Margareta Bărbuță), **p. 33; Arta comediei** de Eduardo De Filippo la Teatrul «Odeon» (Cristina Dumitrescu), **p. 34; Candid** sau **Optimismul** după Voltaire la Teatrul de Stat din Arad (Alice Georgescu), **p. 35; Două surori** de Hans Kehrer la Teatrul German de Stat din Timișoara (Sabin Popescu), **p. 35; Ghebosul** de Slawomir Mrożek la Teatrul Dramatic din Constanța (Victor Parhon), **p. 36; O rugăciune de prisos** de Georges Astalos la Centrul Internațional de Cultură și Artă «George Apostu» din Bacău (Ileana Berlogea), **p. 37; Transfer de personalitate** de Dumitru Solomon la Teatrul de Stat din Arad (Alice Georgescu), **p. 38;** Trei momente teatrale... (Margareta Bărbuță), **p.38** ● **TELETEATRU** de Miruna Runcan, **p. 39** ● **BEȚIA DE CUVINTE, p. 40** ● **CU OCHIUL LIBER** de Adriana Bittel, **p. 41** ● **MOARTEA UNUI ARTIST:** Octavian Lăluț, **p. 41** ● **CIVILIZAȚIA IMAGINII: Liliana Iorgulescu,** Stagiu în zona de interferență, **p. 42;** Valentin Petculescu, Amănuntele, **p. 43** ● **SCENA LUMII:** Corespondență specială de la Berlin: **Franz Wille,** Neputința iluziei, **p. 44; Alice Georgescu,** Teatru sau pantofi?, **p. 45** ● **COUPÉ, p. 46** ● **DECUPAJE** de Dumitru Solomon, **p. 47.**

Teatru azi

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

Redacția și administrația
Str. Constantin Mille nr. 5—7—9
Tel. 14.35.58; 15.36.04/173

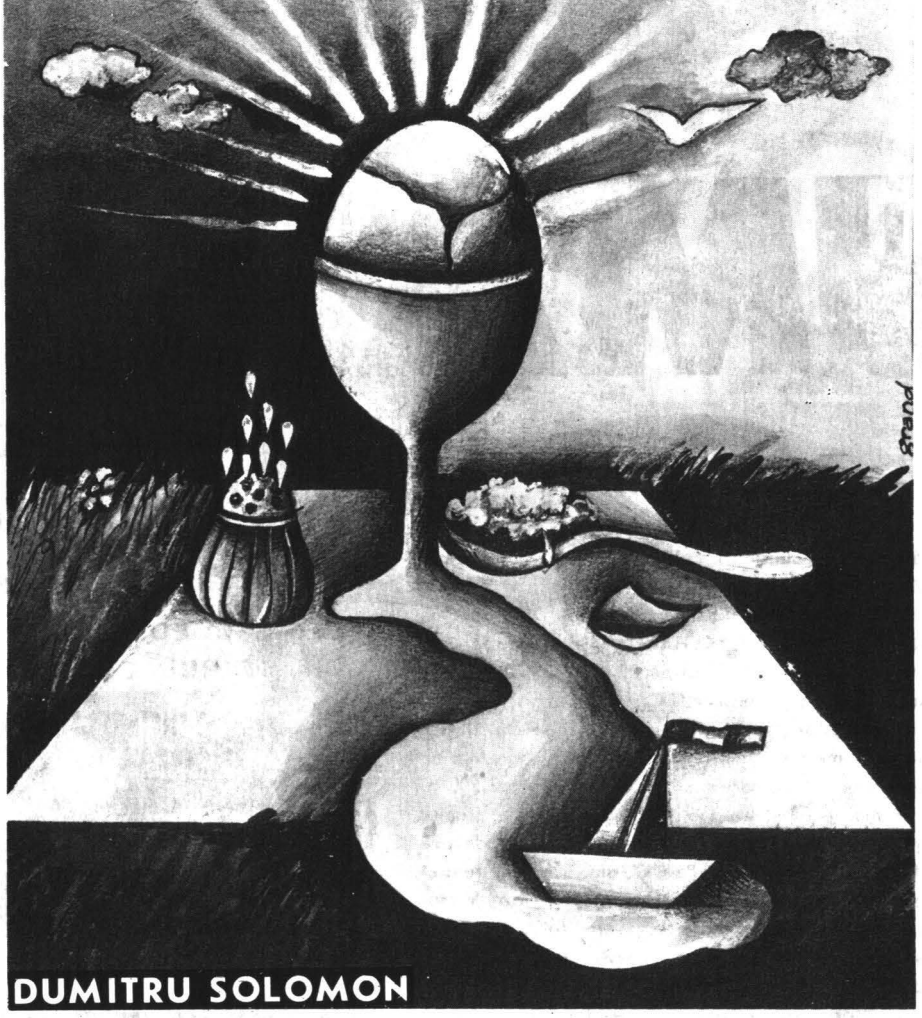
REDACȚIA

● DUMITRU SOLOMON (redactor șef)
● MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct)
● CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție)
● ALICE GEORGESCU
● MIRUNA IONESCU
● VICTOR PARHON
● ILEANA POPOVICI
● ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
● IOANA POPESCU (tehnoredactor)
● ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură)

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA «ROMPRESFILATELIA» SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O.BOX 12—201— TELEX: 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64—66

«Arta Grafică» S.A.

TEATRUL „REGINA MARIA" -1- BIHOR - ROMÂNIA



DUMITRU SOLOMON

SCHIMBURI CULTURALE NEECHIVALENTE

Dacă există ceva în cultura noastră care a luat un avînt considerabil după decembrie 1989, acest ceva îl constituie schimburile. Schimbăm cu înfrigurare orice produs cultural, de la cărţi, reviste, spectacole, concerte, opere plastice pînă la folclor şi muzică uşoară. Schimbăm şi unicate: sculpturi de Brâncuşi pentru un Peter Brook viu, Hamlet **de la Bulandra pentru** Richard al III-lea **şi** Regele Lear **de la Teatrul Naţional din Londra,** Printemps de la liberté **pentru** Medeea **lui Andrei Şerban,** Visul unei nopţi de vară **de la Comedie pentru** Mahabharata. **Departamentul internaţional din Ministerul Culturii lucrează cel mai bine, este cel mai productiv. Sigur, am fost (sîntem) vizitaţi şi de produse mediocre, după cum, la rîndu-ne, sîntem egal de generoşi în a ne exhiba pe piaţa externă cu muzică foarte uşoară şi cu folclor foarte dubios. Dar astea sînt capriciile pieţei şi, oricum, kitsch la kitsch nu-şi scoate ochii.**

Deocamdată, însă, pare-se că dintre toate schimburile practicate de ţara noastră pe piaţa lumii, cele mai vizibile, mai palpabile şi mai specifice sînt schimburile culturale. Deocamdată. Fiindcă, volens nevolens, cum se exprimă un personaj al lui Ilf şi Petrov, se anunţă o perioadă în care nu vom mai avea ce să schimbăm, sau, mai precis, ce să oferim la schimb, în afară de declaraţii politice din toate zonele şi ungherele întunecatei noastre vieţi publice.

Vom primi, fără îndoială, în continuare, produse culturale din ţările cele mai diverse ale globului şi cu deosebire din Occident. Dar ce vom da în schimb! Din ce în ce mai puţin. Deşi, spre deosebire de resursele naturale şi de cele productive, pe cale de secătuire totală, resurse culturale avem. Din plin. Există scriitori, regizori, interpreţi în România care pot concura, fără complexe, cu scriitori, regizori, interpreţi din orice parte a planetei. Dar ei trebuie să creeze, să producă. Iar ca să producă le trebuie condiţii elementare, mai ales bani, ocrotire socială, climat favorabil. Acestea le avem din ce în ce mai puţin, cu tendinţa apăsată de a nu le mai avea deloc. Precaritatea nu este nici cea mai fertilă muză, nici cel mai generos Mecena. Vom primi cultură şi vom da nimic. Sau nimicuri, ceea ce tot nimic **înseamnă. Şi aşa vom deveni încetul cu încetul o colonie culturală (franceză, engleză, americană, japoneză sau mai ştiu eu ce). Iar în colonii, se ştie, nu se trimit decît subproduse. Vom trimite flăcăii naţionali să danseze vechiul şi polisemanticul «Căluş» şi vom primi în schimb mărgele colorate şi diplome de francofonie (de ce nu şi de anglofonie sau, la urma urmei, de hindusofonie).**

Dar, în definitiv, nu e mai bine să organizăm încă de pe acum un schimb echivalent de sticlă colorată cu fraţii noştri din Zambia! Sau, totuşi, în ciuda vicisitudinilor, să producem opere?

VALERIU MOISESCU

REPERE PE HARTA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI TEATRAL

Esențială e receptivitatea la schimbare

Orice încercare de a evalua nivelul și potențialul de dezvoltare a unei profesii, fie că e vorba de domeniile de vîrf ale tehnicii ultramoderne, fie că se aplică unora dintre cele mai tradiționale ramuri ale «diviziunii sociale a muncii», ajunge în cele din urmă la analiza învățămîntului de specialitate. Teatrul nu face excepție: dacă dorim cu adevărat să avem o imagine corectă și cuprinzătoare a teatrului românesc azi, nu putem face abstracție de ceea ce se întîmplă în spațiul spiritual unde are loc pregătirea viitorilor profesioniști ai scenei.

Problematica învățămîntului teatral poate fi abordată din diverse unghiuri și la diferite niveluri de aprofundare. Firește, primul și cel mai la îndemînă cîntar rămîne aprecierea absolvenților, ca atare, așa cum se prezintă ei în «vitrina» producțiilor de diplomă și apoi în spectacolele de debut. Cu aceste ocazii pot fi estimate, cu relativă obiectivitate, «produsele finite» ale unui destul de îndelungat proces de selecție și formare. Deși practicată sporadic în publicațiile de cultură și cu consecvență programatică în revista noastră, această modalitate, a cronicii, ajunge rareori să discute chestiuni de fond ale învățămîntului și să formuleze aserțiuni cu o oarecare valoare de generalizare. Ne propunem, de aceea, să parcurgem invers drumul, luminînd lucrurile dinăuntru, așa cum le văd, fiecare din perspectiva proprie, unii dintre cei ce sînt angrenați în acest proces. Ne angajăm astfel într-o cursă lungă, pentru care solicităm, din partea celor invitați să participe la acest așa-zis dialog găzduit în paginile revistei, un dublu efort: pe de o parte, de sintetizare a experienței pe care o dețin, pe de alta, de obiectivizare în ceea ce privește necesara armonie între ideile și metodologiile personale, corelate într-o «platformă teoretică» generală, în stare să reziste la examenul coerenței și la proba de eficiență. Nu intenționăm, prin această investigație, să ajungem la concluzii peremptorii, și cu atît mai puțin la un verdict; am dori doar să mediem un schimb de idei între cei ce lucrează la catedră, creatorii de teatru și critici, și să contribuim la cristalizarea unor concepte fundamentale ale învățămîntului teatral românesc, aflat astăzi, ca și întreaga societate, într-un moment de împrospătare a resurselor, de generoase proiecte și de inevitabile dificultăți.

Primul nostru «oaspete» este regizorul Valeriu Moisescu, șeful catedrei de regie și coregrafie la Academia de Teatru și Film din București. În douăzeci de ani de cînd lucrează în institut, harul de pedagog i s-a transformat într-o a doua natură, iar implicarea sa în definirea obiectivelor și a căilor de urmat în cadrul compartimentului pe care-l conduce a devenit determinantă. Pornind de la acest dat, l-am rugat să-și asume dificila misiune de a alcătui «inventarul de probleme» al acestui compartiment, formulînd o apreciere generală, o evaluare a resurselor potențiale și o perspectivă, prin prisma exigențelor și posibilităților actuale. Publicăm în acest număr prima parte a analizei sale.

Investigația noastră va continua, în diversele profesii ale teatrului, precum și în alte centre universitare. ■ *I. P.*

O școală care formează unicate

O apreciere generală asupra învățămîntului de regie românesc pornește de la necesara diferențiere între procesul de învățămînt și ceea ce numim îndeobște școala românească de regie, poate cel mai spectaculos rezultat al învățămîntului artistic la noi. E o școală care a impus lumii teatrale o serie de regizori prestigioși și care, pe de altă parte, prin cei rămași în țară — invitați la rîndul lor, nu din întîmplare, să lucreze pe scene importante din Statele Unite, URSS, Iugoslavia, Ungaria, Bulgaria, Polonia, Finlanda, Germania, Israel — a asigurat, chiar în anii grei ai «supraviețuirii», continuitatea unui climat de creație. În totalitate, acest puternic eșalon, aparținînd mai multor generații, este rezultatul unui flux neîntrerupt de valori, produs, chiar în condiții vitrege, de către învățămîntul artistic de specialitate. Eșalonul regrupat al regiei românești reprezintă astăzi un adevărat tezaur național, care ne face să privim spre trecut nu cu indulgență, ci cu respect, iar spre viitor nu doar cu speranță, ci cu certitudine.

Chiar dacă, neajungînd pînă în prezent să-și definească un concept propriu, inconfundabil — așa după cum preconiza Haig Acterian, în lucrarea sa (din păcate, prea puțin cunoscută) «Pretexte pentru o dramaturgie românească», școala de regie, născută în acest spațiu încărcat de teatralitate, s-a impus totuși printr-un număr impresionant de personalități. Acest lucru nu constituie în nici un caz un motiv de îngrijorare, ci mai curînd o reușită a învățămîntului de regie, căci, în ultimă instanță, scopul nostru este de a crea unicate și nu de a produce mărfuri de serie; arta teatrală nu are nevoie nici de «ingineri al sufletului omenesc», nici de subingineri instalatori de piese dramatice.

Reînnodînd cu tradiția întemeiată de Ion Sava, învățămîntul de regie la noi s-a dezvoltat și se dezvoltă pe două direcții principale:

Viața ca sursă teatrală și Teatrul ca sursă de viață. În primul caz, teatrul este o oglindă care reflectă realitatea; în cel de-al doilea, teatrul concurează realitatea, devenind o realitate în sine și de sine stătătoare.

Cele două direcții, care au fost puse în mod arbitrar, ideologic, sub semnul antagonismului dintre «realism» și «antirealism», dintre trăire și reprezentare, sînt în egală măsură și divergente și convergente.

Nu insist acum asupra antinomiilor sau dihotomiilor existente, real sau aparent, între cele două tendințe. Ceea ce mi se pare demn de a fi reținut e amplitudinea abordării fenomenului teatral din punct de vedere al învățămîntului de regie, care, propunîndu-și să descifreze legile creației teatrale, morfologia și sintaxa spectacolului, nu neglijează nici una din cele două direcții fundamentale, hrănindu-se continuu din propria-i substanță, într-un ciclu deschis, nerepetitiv. Rezultatele obținute pînă în prezent mă îndreptățesc să formulez o bună apreciere globală (rezervele ținînd de condiții și de multe ori de mentalități mai mult sau mai puțin conservatoare, în sensul că o academie de teatru care se îndreaptă spre secolul XXI e sau ar trebui să fie cu totul altceva decît un «Conservator»).

Tentația fructului interzis

Cu patru decenii în urmă, cînd generația din care fac parte era în stadiul uceniciei, orizontul ne era obturat de un dogmatism ideologic, ce transforma sistemul lui Stanislavski într-un contrafort al sistemului comunist. Rigorile acestuia, devenite canon, au transformat — prin silnicie — imaginea unui mare om de teatru într-un spectru înspăimîntător și anchilozant. În mentalitatea acelei epoci în care lozinca «cine nu e cu noi e împotriva noastră» funcționa ca un reper al «luptei de clasă», era cu desăvîrșire interzisă orice abatere de la ceea ce jandarmii culturii înțelegeau prin învățăturile sau principiile lui Stanislavski. Partidul unic nu accepta decît o artă unică — anexată (ca în perioada de glorie a fascismului) sectorului său de propagandă. Alinierea în front era o condiție a existenței și destule valori ale artei și culturii românești au acceptat, de voie-de nevoie, compromisul, aliniindu-se sub cupola «realismului socialist». Și totuși, după părerea mea, în lumea scenei s-a manifestat o rezistență activă și neîntreruptă. Disidența în teatru funcționa ca un curent subteran, ca o pînză freatică, înscriind mult mai multe nume decît cele ce se străduiesc astăzi să-și confecționeze sau să-și dobîndească «certificate de disident». Între angajare și disperare nu cred că poate fi vorba de nuanțe. Dar nu aici e locul să delimităm diferența dintre Culmile disperării ale lui Cioran și Ipocrizia disperării a lui Mazilu.

Ignorarea lui Stanislavski atrăgea după sine o serie de calificative: antirealism, formalism, decadentism, cosmopolitism, diversionism, deviaționism, antipatriotism ș.a.m.d.

A te interesa sau a pomeni (în anii studenției mele) de Meyerhold, Vahtangov, Craig, Artaud... reprezenta o tendință burgheză «dușmănoasă» și era «înfierată» ca atare, în numele ideologiei clasei muncitoare.

Dar, ca întotdeauna, atracția fructului interzis a fost mai puternică decît interdicția, stimulînd dorința de cunoaștere prin încălcarea poruncilor unor atotputernice zeități ale nomenclaturii și chiar ale unui Dumnezeu al Culturii, care, aici, «în țara minunilor», circula la un moment dat printre noi sub pseudonimul de Popescu.

Profesorii tineri au cristalizat concepția modernă

Setea de informație și cultură teatrală ne făcea să fim extrem de receptivi, absorbind ca bureții tot ce ne cădea în mînă, fie că era vorba de cîte o carte «prohibită» găsită întîmplător la vreun anticariat ori de o dactilogramă a unei traduceri (deseori anonime) după un volum recent pătruns în țară, nu se știe prin ce mijloace (corupție, toleranță sau «lipsă de vigilență» a autorităților vamale).

Mai am și acum, pe undeva prin casă, zeci de pagini transcrise de mînă dintr-un dosar dactilografiat conținînd o traducere a lucrării lui Aleksandr Tairov Pro domo sua. Principiile sale teatrale — opuse celor ale lui Stanislavski — m-au fascinat, deschizîndu-mi, la vremea aceea, noi orizonturi.

Așa s-a născut, dintr-o confruntare polemică și subterană între «stanislavskieni» și «antistanislavskieni», școala românească de regie.

Norocul seriei din care fac și eu parte (Pintilie, Penciulescu, Sanda Manu, Mihai Dimiu) a fost că profesorul nostru, George Dem. Loghin, era un pedagog cu tact, intuind în esență un principiu elementar dar fundamental, și anume că personalitatea fiecărui student trebuie lăsată, ba chiar sprijinită să se dezvolte liber.

Astfel, sub veghea lui tolerantă, cît și a unor profesori de arta actorului — Ion Șahighian, N. Bălțățeanu, Aura Buzescu, Beate Fredanov, Al. Finți, Mony Ghelerter —, într-un climat de efervescență creatoare, ce nu-și permitea oboseala (între opt dimineața și unsprezece noaptea, nu părăseam Institutul decît pentru a ne repezi să luăm masa la cantina de pe Lipscani), precum și într-o remarcabilă coeziune de grup, au pășit în teatre tinerele speranțe ale regiei, devenite în scurt timp certitudini.

Afirmați exploziv, nu numai ca personalități creatoare ci și ca animatori, unii dintre aceștia s-au reîntors spre locul unde s-au format, pentru a forma la rîndul lor pe alții. Cu o vocație pedagogică, cu o cultură teatrală temeinică, asimilată pe nerăsuflate, cu o experiență de scenă intensiv dobîndită, cu o gîndire liberă, novatoare, nemarcați de prejudecăți, acești tineri profesori — Radu Penciulescu și David Esrig, cărora li s-a alăturat apoi regretatul Mihai Dimiu — au pus bazele învățămîntului modern de regie. Programa analitică a catedrei noastre se axează și azi pe jaloanele trasate de Radu Penciulescu; bineînțeles, ea s-a modelat pe parcurs în funcție de evoluția gîndirii și practicii teatrale contemporane, într-un spirit deschis asimilării tuturor tendințelor și orientărilor fertile, evitînd programatic închiderea în carapacea unei suficiențe și automulțumiri devastatoare.

Fie și în trecere, nu pot să nu marchez momentul de explozie a talentelor regizorale din promoțiile anilor '60, în frunte cu Andrei Șerban, Aureliu Manea, Dan Micu, Alexa Visarion, Cătălina Buzoianu, Iulian Vișa, atmosfera de creație febrilă instaurată în cadrul «atelierelor» conduse de cei doi profesori mai sus amintiți, sesiunea I.T.I. din 1969, dedicată «dezvoltării profesionale a tînărului regizor», prilej de consacrare internațională a valorii tinerilor directori de scenă, implicit a școlii românești de regie (atît prin fragmente de spectacol realizate de studenți ai anilor III și IV, printre care se numără și Cătălina Buzoianu, cît și prin realizările proaspeților absolvenți — Andrei Șerban, Anca Ovanez, Aureliu Manea, Ivan Helmer).

Evoluția involuției

Ulterior, an de an, asaltați și agresați de putere în exercitarea liberă, neîngrădită a profesiunii, o parte dintre cei mai buni regizori (în orice caz mai curajoși) au părăsit «ograda» teatrului românesc cucerind alte orizonturi.

Despărțirea n-a fost deloc ușoară. Unii dintre cei rămași s-au simțit dintr-o dată stingheri, izolați, deseori neputincioși într-o luptă inegală cu din ce în ce mai dezlănțuitele forțe ale întunericului. Alții — puțin la număr — au răsuflat desigur ușurați, înălțîndu-se peste noapte, în propriii lor ochi, pe piedestale din carton presat, într-o butaforie generală, rod al mistificării și vidului creat prin «eliminarea concurenței». Acest produs hibrid a cucerit din ce în ce teren prin desființarea granițelor dintre amatori și profesioniști instaurată de «Cîntarea României» — adevărat prohod al valorilor cultural-artistice.

Actori mai răsăriți, alții mediocri, veleitari ce se trezeau peste noapte regizori, fără nici o vocație sau pregătire prealabilă, au contribuit — cu sau fără voie — la degradarea treptată a imaginii teatrului românesc.

Impostura, cenzura, suspiciunea, umilința, cenușiul, incompetența, prostia au cucerit din ce în ce teren.

Ofensiva împotriva teatrului, și în special asupra pericolului potențial ce îl reprezenta profesiunea de regizor, s-a dezlănțuit «firesc», sistematic, și asupra învățămîntului de specialitate. Catedra regie teatru a fost practic dizolvată — încet, dar sigur — cu consimțămîntul, nu lipsit de vinovăție, al unor artiști valoroși, ce nu numai că nu s-au împotrivit acestui demers perfid, ba chiar l-au sprijinit, ori printr-o lipsă de atitudine, ori printr-o gîndire abulică, ori printr-un «consens» vinovat de colaborationism. Recapitulez pe scurt etapele ce au dus la «evoluția involuției»:

1) Regia trebuie să satisfacă o dublă specializare: film și

teatru. Aparent generoasă, formula, bazată probabil pe faptul că o serie de regizori proveniți din teatru au realizat filme remarcabile, neglija situația inversă, și anume că mai nici un regizor de film nu s-a făcut remarcat în teatru (excepțiile fiind nesemnificative).

Încercarea de a transforma excepția în regulă situa învățămîntul de regie sub nivelul unei școli populare de artă (prin reducerea la jumătate a cursurilor specifice).

Neasumîndu-ne răspunderea alcătuirii acestui produs hibrid «multilateral dezvoltat», s-a ajuns în cele din urmă la un compromis, și anume: doar examenul de admitere și primul an de studii să fie comun (și așa a fost pînă în ianuarie 1990, cînd, ales șeful unei catedre care la acea oră nu exista, fără a mai aștepta aprobări din partea Ministerului Învățămîntului, am anulat din proprie inițiativă această «cucerire revoluționară»).

2) Reducerea treptată a cifrei de școlarizare la 8 locuri anual (ulterior 7) — pentru întreaga țară, la regie de teatru și film. La sfîrșitul semestrului doi, studenții erau împărțiți în 3 de o parte, 4 de alta, astfel încît, după examenul de diplomă, cei cîțiva studenți nu apucau să satisfacă nici pe departe necesitățile teatrelor din țară, obligate să recurgă la formule improvizate; așa încît selecția vieții nu mai era operantă.

3) Trecerea învățămîntului de regie de la zi la seral, studentul fiind obligat să fie încadrat în producție, fapt ce reducea (cel puțin teoretic) posibilitatea unor tineri dotați din afara Bucureștiului (care nu aveau cum să-și procure adeverințe fictive de salariat) de a visa măcar să se apropie de porțile Institutului, nicicum de a îmbrățișa o profesie rezervată «legal» doar celor din Capitală.

4) Reducerea posturilor de profesori pînă într-atît încît, pentru 5 ani de studii, rămăseseră angajate doar două cadre didactice de specialitate: un conferențiar și un lector; iar în ultima vreme doar un lector și doi asistenți. (Procesul de învățămînt s-a desfășurat totuși și în aceste condiții, grație dăruirii cîtorva regizori pedagogi, plătiți cu ora, mai mult simbolic, pentru acceptarea «muncii voluntare» de «profesor asociat».

5) Catedra oficial dispăruse, fiind asimilată pe rînd ba de către regia de film, ba de către catedra de arta actorului.

Rezultatele acestei «gîtuiri» se resimt și azi; teatrele, mai ales cele din provincie, sînt confruntate cu o criză acută de regizori, ceea ce dă în continuare unor actori veleitari posibilitatea să se transforme în regizori improvizați.

Și totuși, chiar în aceste condiții sufocante, s-au format, au apărut și s-au afirmat tineri regizori valoroși, ale căror spectacole de debut pe scena Studioului «Casandra» (sau în teatre) dădeau pulsul real al unei generații care a avut și va avea un cuvînt de spus în teatrul românesc.

Lenta revenire la normal

Conflictele existente și acumulate în timp nu se pot rezolva brusc și categoric prin trasarea unei linii de demarcație între trecut și prezent. Odată cu reînființarea secțiilor de teatrologie și filmologie și înființarea celor de păpuși-marionete și coregrafie, precum și datorită creșterii numărului de studenți la actorie, regie teatru, regie film, operatorie, spațiul, oricum neospitalier și inadecvat, devine pe an ce trece mai neîncăpător. Dotarea sălilor de curs și în special a atelierelor de creație este mai mult decît precară. Biblioteca funcționează într-un spațiu sufocat și sufocant, impropriu unei instituții de învățămînt superior. Lipsa căminului studențesc, instalat provizoriu la ultimul etaj al clădirii, riscă să se prelungească, accentuînd dificultățile ce ne obligă la o reorganizare și redistribuire a spațiilor existente. Conflictul mocnit, avînd rădăcini în trecut, dintre Facultatea de Teatru și cea de Film, riscă să devină cronic. (Deși nedorit de nimeni în momentul de față, el nu va putea fi eliminat pînă ce nu vor fi eliminate cauzele ce l-au generat și care, din «condiții obiective», persistă.)

Cu toate acestea, o serie de schimbări și-au făcut apariția în mod firesc și, în ceea ce ne privește, anul universitar 1990—1991 debutînd oricum sub auspicii încurajatoare, și anume:

- S-a refăcut din punct de vedere legal și organizatoric catedra de regie teatru, completîndu-și și asigurîndu-și, prin concurs, cumul sau plata cu ora, cadrele didactice necesare conform planului de învățămînt; ea înglobează în momentul de față și secția nou înființată de coregrafie. Catedra dispune acum de 21 de posturi de profesori de toate gradele, titulari, suplinitori, colaboratori.
- S-a schimbat metodologia examenului de admitere, trecîndu-se în același timp de la învățămîntul seral la cel de zi.
- În anul universitar 1990—1991, față de cele 10 locuri inițial prevăzute, au fost admiși în anul I 18 candidați — urmînd ca selecția să opereze riguros, în funcție de evoluția studentului, pe parcursul primilor doi ani de învățămînt, care sînt eliminatorii. Astfel, odată cu șansele sporite ce se oferă candidatului, crescatît posibilitățile de determinare mai exactă în timp a capacităților creatoare ale studentului, cît și stimularea competitivității.

În ce privește personalul didactic, am urmărit cîteva scopuri dare. Unu: gruparea forțelor creatoare, a oamenilor de valoare din teatre, apți și doritori să predea, cu o invitație specială adresată colegilor aflați în străinătate, subliniată prin hotărîrea catedrei, aprobată de Senatul universitar, de a-i dedara pe Radu Penciulescu și David Esrig profesori de onoare ai Academiei de Teatru și Film, solicitîndu-i totodată să țină cursuri intensive pe o perioadă limitată, atunci cînd timpul le-o îngăduie (Esrig și-a și ținut prima lecție, o scînteietoare introducere în cursul de commedia dell'arte, fascinîndu-și auditoriul, compus din studenții tuturor secțiilor de la Facultatea de teatru. Oficializăm astfel și ridicăm la rang de principiu ceea ce în anii trecuți făceam clandestin, invitîndu-l de pildă la institut pe Liviu Ciulei, cu ocazia meteoricelor sale treceri prin țară. De altfel, noi n-am încetat niciodată să marcăm locul acestor creatori de seamă ai scenei românești, și studenții primesc acum ca pe o sărbătoare întîlnirile cu ei. Dar să închid paranteza). Doi: angajarea unui număr de cadre didactice suficient ca să se poată lucra cu grupuri mici de studenți, precum și individual, învățămîntul artistic pretinzînd cel mai înalt grad de personalizare a îndrumării. La ora actuală, componența catedrei de regie este următoarea: Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Dan Micu, Silviu Purcărete, Tudor Mărăscu, Cristian Hagiculea, Eugenia Ionescu, Alexandru Darie, Dragoș Galgoțiu, Liudmila Szekely și proaspătul absolvent Nicolae Mandea, ales secretar științific al Facultății de teatru (mai mult de jumătate dintre aceștia mi-au fost de-a lungul anilor studenți sau asistenți). Predau scenografie Dan Jitianu și Maria Miu. La secția de coregrafie îi avem ca profesori pe: Mitiță Dumitrescu, Miriam Răducanu, Adina Cezar, Puiu Vasilescu, Sergiu Anghel, Anca Mîndrescu. Bineînțeles, rezultatele lor depind hotărîtor de «materialul uman» cu care lucrează. Nimeni n-a putut să explice vreodată misterul care face ca în unele promoții să se întîlnească talente excepționale, iar în altele nu!, nici de ce în ultimii ani numărul candidatelor îl depășește pe cel al candidaților. În medie, însă, oferta îngăduie o selecție corectă, asigurată de valoarea și competența comisiilor de admitere.

În toamna trecută, în sfîrșit, s-a spulberat sistemul polițienesc, clădit pe premisa absurdă că profesorii ar fi interesați să admită nontalente, cu care să se chinuiască apoi ani în șir; concursul de admitere desfășurîndu-se în trecut sub semnul suspiciunii, n-aveam dreptul să angajăm o discuție liberă, din care să rezulte o cît mai firească cunoaștere a candidatului. Am organizat de data aceasta un examen mult mai viu, punîndu-ne în joc propria fantezie ca să înnoim testele. Am urmărit să-i depistăm într-o atmosferă relaxată pe cei dotați cu calitățile specifice profesiei — imaginație creatoare, simțul teatralității, spontaneitate și, nu în ultimul rînd, talent de leader: un regizor e chemat să conducă, el trebuie să fie în stare să transmită, să convingă, să refuze ferm, într-un cuvînt, să fie o posibilă personalitate. Personalitatea se și formează, dar hotărîtor e în ultimă instanță, «materialul clientului».

(continuare în numărul următor)

COUPÉ DE LA UNITER

În urma turneelor Teatrului Național din București la Festivalul «Quartier d'été» de la Paris, Teatrului de Comedie din București la Festivalul Internațional de Teatru de la Londra și Teatrului Național din Craiova la Festivalul de la Edinburgh, Uniunea teatrală din România (UNITER) a avut ca invitați la sediul său trupele teatrelor bucureștene, în întîlniri separate, în cursul cărora artiștii celor două teatre au fost felicitați, cu șampania aferentă, de către conducerea Uniunii.

Discuțiile amicale care s-au purtat cu aceste prilejuri au determinat importanța succeselor teatrale românești. Pe de altă parte a fost recunoscut rolul tot mai evident pe care îl are UNITER în accelerarea contactelor internaționale ale teatrului românesc, dar și capacitatea sa efectivă de a sprijini dezvoltările internaționale ale spectacolelor valoroase produse pe scenele noastre. Directorii celor două mari festivaluri britanice (Lucy Neal — LIFT și Frank Dunlop-Edinburgh) au fost invitații speciali ai UNITER în vederea selecției celor mai interesante spectacole românești.

Actorii și regizorii care au participat la aceste întîlniri au putut afla și alte direcții majore de acțiune ale UNITER privind Oficiul de impresariat din cadrul Departamentului de relații internaționale, programe de dezvoltare a activității teatrale, evoluția teatrelor francez-român și englez-român la București.

Rep.

CE SE ÎNT

ALEXANDRU DABIJA:

La vîrsta de 36 de ani, 15 ani de experiență regizorală pe scena din București, Piatra Neamț, Cluj, Iași cu spectacole al căror numitor comun ar putea fi «unitatea în diversitate» sau, mai concret, capacitatea de a rezona inteligent și profund la actualitate prin inedite, incitante viziuni scenice. Reperele carierei: debutul la Piatra Neamț cu **Răfuiala** *de Massinger apoi, la Studioul Casandra —* **Avram Iancu,** *piesa colegului său Mihai Măniuțiu; în 1982* **Insomnie** *de Adrian Dohotaru; în 1989 (decembrie!)* **Burghezul gentilom** *de Molière, ambele la Teatrul Nottara. Atras deopotrivă de frenezia jocului comic* **(O noapte furtunoasă, D'ale carnavalului, Cum vă place, Coana Chiriță, Baba Hîrca, Scapino)** *ca și de filigranul desenului psihologic* **(Doi tineri din Verona, Jocul de-a vacanța, Ifigenia, Taifun, Ospățul lui Baltazar).*

Să porți un dialog cu o persoană care declară că din superstiție nu se hazardează în declarații de perspectivă și că despre sine nu-i place să vorbească, nu e ușor. «Merită să faci să se poată tocmai ceea ce pare, la prima vedere, imposibil» — uzînd de chiar acest principiu pe care, se pare, Alexandru Dabija îl aplică de mult, iată o convorbire despre noua sa postură de director al Teatrului «Odeon»:

— A fost un act îndelung gîndit — propunerea datează de astă toamnă și a venit de la Vlad Mugur care m-a numit prim regizor urmînd să preiau și direcția artistică a Sălii Majestic. În septembrie '90 încă mai exista euforie și entuziasm. Din partea lui! A doua oară, prin decembrie—ianuarie, cînd Vlad Mugur lipsea, s-a pus din nou problema să vin să împac diferitele tabere—curente. Ca un fel de Hohenzollern care să termine cu domnitorii băștinași!

Am acceptat pentru a-i prelua lui Vlad Mugur gîndurile și ideile despre acest teatru, în condițiile în care are, în continuare, angajamente în străinătate, iar actorilor trupei le este foarte frică de programul propus. Vlad Mugur este regizorul teatrului și director onorific și chiar acum repetă **Mincinosul** de Goldoni cu trupa tînără, plus Papaiani, Florin Zamfirescu, Horațiu Mălăele și un foarte bun actor de la Brașov, Mircea Andreescu. Deocamdată este important ca acest proiect de teatru să se materializeze. Pentru că pînă azi — ca un blestem — s-au repetat din greu mai multe piese, iar în prag de premieră, și din zeci de cauze obiective, n-au ieșit. Acum, că am scos din teatru două oglinzi ciobite, uriașe, poate... Culmea e că toată trupa nu vrea decît să lucreze. Și chiar s-a lucrat!...

Nu de un program duce lipsă teatrul — mă feresc să afirm așa ceva.

Primul pas, însă, este premiera **Mincinosului!** Să se spargă ghinionul. Pentru că este un teatru unde 90% din spectacole n-au ieșit. De cînd am venit eu, de două săptămîni (data convorbirii: 8 iunie), a fost adus la rampă doar spectacolul **Arta comediei** de Eduardo De Filippo, preluat de Tudor Mărăscu de la Cristina Ioviță. Sper să fie ultimul cu bucluc!

În liniște și pace se pregătește **Retro** de Alexandr Galin în regia lui Gelu Colceag. E un spectacol fără «istorie», care la începutul lunii iulie trebuie să aibă premiera. În toamnă, Dragoș Galgoțiu și Vittorio Holtier vor ataca **Faust**-ul lui Marlowe. Cel puțin titlurile și autorii arată un repertoriu înclinat spre texte serioase, de cultură și din zone literare valoroase: dramaturgia italiană și rusă, renașterea engleză. Încercăm să nu alunecăm spre «bulevard»! În ceea ce privește dramaturgia românească, există în plan **Hotel Corona** de Iosif Naghiu, un text care îmi place foarte mult. Aș vrea să-i pot oferi condiții extraordinare Cătălinei Buzoianu pentru un proiect extraordinar: **Levantul** lui Mircea Cărtărescu; aș vrea să facem un Blaga și un Caragiale; și aș mai vrea ca tinerii dramaturgi existenți sau potențiali să obosească tot scriind la gazete și să facă efortul de a scrie... piese. Să deschidem «Odeonul» tinerilor — actori, regizori, dramaturgi.

ÎMPLĂ ÎN TEATRE

ŞANSA, TINERII!

Pentru că într-o lume dominată de mercantil, cînd traiul zilei de mîine e sub semnul întrebării, mi se pare formidabilă năvala spre meserii declarat noncomerciale ca acelea din sfera teatrului, iar şă dai zeci de mii de lei la universităţile particulare ca să înveţi să devii actor, sper să ţină de calitatea şi nu de inconştienţa poporului nostru.

Aş vrea ca în toamnă să reuşim să aducem lîngă Teatrul Odeon trupa «Eugen Ionescu» de la Chişinău. Le-am văzut un spectacol, **Aşteptîndu-l pe Godot** — minunat — şi cred că sînt capabili şi de altele asemenea.

Cum spuneam, aş dori să deschid porţile teatrului spre studenţi şi tineret, inclusiv printr-o colaborare care să înceapă sub o zodie norocoasă cu postul de radio Nova 22. O colaborare inedită pentru noi, dar tocmai din noutatea încercării se poate naşte ceva viu. Sînt forme de spectacol practicate peste tot în lume şi trebuie început şi aici unde chiar fără complexul omului de teatru scăpat de chingile comunismului se riscă izolarea în alt turn de fildeş. Dacă pînă acum s-a luptat cu cenzura, acum se luptă cu publicul. Tot ceea ce se încearcă în teatru la ora asta, nu-i neapărat o formă de exprimare a unor vechi idealuri, cît una de rezistenţă culturală. Simt foarte tare atacul prostiei şi al vulgarului ce riscă să pervertească pînă şi pe artiştii animaţi de cele mai bune intenţii şi care oricînd, pot fi înregimentaţi diletantismului grosolan.

— Începe să se facă din nou simţită şi aşa-zisa conjuraţie a mediocrităţii...

— Da, bine zis conjuraţia mediocrităţii! Într-adevăr, atît de perfect funcţionează, încît e deja organică! Şi apoi, chiar pentru spectacole comerciale e nevoie de o anume ţinută artistică. E nevoie de civilizaţie în cel mai simplu înţeles al cuvîntului. Un mediu confort material naşte producţii comerciale de bună calitate! De aceea văd undeva foarte departe primul musical românesc bun!

— Revenind la regizorul Alexandru Dabija...

— Simţeam nevoia să schimb — aşa cum simţi nevoia să schimbi peisajul, aerul — şi mă interesează experienţa cu acest teatru. Însă, în condiţiile în care bîntuie virusul nefacerii, ca să-i pot ajuta pe colegii mei să-şi scoată spectacolele, o să mă păstrez un timp în afara producţiei. În particular, mai exact acasă, lucrez la un vechi proiect de regizor (departe de mine gîndul să mă dedic «profesiei» de director!), un proiect de vreo trei ani, care şi-a păstrat şi-şi va păstra oportunitatea: **Negustătorul din Veneţia,** cu George Constantin, pentru Teatrul Nottara. Pe cei care m-au acuzat, după recentul spectacol Fundoianu, de filosemitism îi las să decidă! Chiar şi persoanele cîndva normale, talentate, fac să circule zvonuri puerile, absurde! Cînd funcţionează cu atîta zel aberantul, începi să te blochezi. Oricum, trăim într-o lume de istericoizi! E o stare care-mi pare întreţinută. Mai grav e că pare să convină majorităţii! Noroc că teatrul nu lucrează cu majoritatea. Ba, dimpotrivă!

— Acum, o privire şi spre Giuleşti.

— Actuala Sală Grant are o singură şansă: să devină sala tinerilor şi în special a studenţilor pentru că e la doi paşi de complexul «Regia». E cea mai bună sală din România, şi nu doar prin dotarea scenică, ci şi prin ateliere, spaţii auxiliare. Nici într-un caz nu trebuie să devină un simplu teatru de cartier. Ar fi foarte simplu să fie închiriată unor tarafuri pentru reprezentaţii semiestradistice.

Planuri ar fi şi pentru Sala «Puiu Iancovescu» din subsolul Majestic, dar lipsa de bani... Primăria ar trebui să ne finanţeze pentru că merită să rămînă astfel în istorie. Oricum, operaţiunea devine iminentă pentru că, după părerea specialiştilor, Sala Majestic nu e consolidată!

Vreau să mă las pe mîna tinerilor şi aş da chiar o limită de vîrstă, pînă în 25 de ani, pentru că, dacă-i vorba de tinereţea spiritului, cel mai tînăr dintre noi e... Petre Ţuţea care pluteşte peste vîrstă. Am mare încredere în tineri pentru că simt foarte tare pericolul care vine din uşurinţa cu care bătrînii fac compromisiuni. E singurul lucru pe care-l invoc de la Dumnezeu: să mă ferească de compromis! Am nevoie de intransigenţa tinerilor pentru că numai din intransigenţă apare calitatea. Vlad Mugur a şi angajat patru absolvenţi: Liviu Pancu, Marian Ghenea, Mirela Dumitru, Marius Stănescu şi e un lucru foarte bun că ei au început să joace deja.

— A propos, aveţi conştiinţa apartenenţei de generaţie!

— Fiecare ins are o impresie foarte bună despre generaţia lui. În primul rînd, e o chestiune de zodie. Există ani buni sau răi, dar care reprezintă un anume climat şi chiar cred că aparţin unei anume generaţii care — să nu zic vorbă mare — există! Colegi îmi sînt Mihai Măniuţiu şi o serie de foarte buni actori — Marcel Iureş, Andrian Pintea, Mariana Buruiană, Mirela Gorea, Laie Urs, Şerban Ionescu, Valentin Teodosiu. Ce consider că lipseşte generaţiei mele este o mai mare apropiere de şcoala de scenografie. Totdeauna, dar mai ales acum, scenografia e foarte strîns legată de o anumită tehnică a reprezentaţiei, tehnică pe care am încercat să o suplinim prin fantezie şi tot soiul de metafore. Azi, indispensabili actului teatral sînt scenografii, coregrafii şi chiar muzicienii. Să nu ne lăsăm împinşi iarăşi spre zona «prestatorilor de servicii către populaţie»! Deşi aş fi, poate, de acord să devenim aşa ceva avînd în vedere remuneraţia! Pentru că noi sîntem plătiţi ca funcţionari, dar ni se cer eforturi de... recepţioneri! Dincolo de capacitatea de creaţie care pluteşte ca un pîrîu subteran în fiinţa naţională, pe lîngă asta, sînt conştient de importanţa dezvoltării tehnicii de spectacol care are două aspecte. Sigur, în primul rînd trebuie investiţi bani, dar nu în ultimul rînd trebuie un efort de gîndire şi dăruire. Marile spectacole care au existat în România au fost şi performanţe de scenografie, adică decor şi costume. Scenografii Odeonului sînt Vittorio Holtier şi Costache Ciubotaru, iar regizorii Tudor Mărăscu şi Dragoş Galgoţiu. Pentru efortul de producţie, trupa e încărcată însă excesiv: 53 de actori. Degeaba tot soiul de legi par a ne da mînă liberă şi ne strecoară ideea de a reduce personalul pentru că, atîta timp cît sistemul de asigurări sociale nu-i pus la punct, nu poţi dormi liniştit ştiind că laşi oameni pe drumuri, ştiind că ei nu pot trăi făcîndu-şi meseria chiar şi în alt oraş. Deşi a trăi într-un loc şi a lucra în altul e criminal, mai ales pentru un artist.

— Este sau va fi inflaţie de actori!

— Într-adevăr, e inflaţie de actori, dar e invers decît cu apa minerală, care zace în zone din care nimănui nu-i convine să o transporte. Bucureştiul geme de actori şi sînt teatre în ţară care n-au nici un actor profesionist, iar cînd au unul singur parcă e şi mai rău! De ce oare Ministerul Culturii, înainte de a dispune înfiinţarea unor noi teatre, nu s-a ocupat de cele existente? Cu nu mulţi ani în urmă, cînd clamam noi cam aceleaşi probleme, se înfiinţau teatre la Sibiu, Suceava, Sfîntu Gheorghe şi existau teatre la care oamenii nu-şi luau salariile. Se cam repetă istoria! E o politică culturală care, în loc să fie gîndită, coordonată şi supravegheată de Ministerul Culturii, e lăsată la voia întîmplării şi a relaţiilor particulare. În loc să facem programul teatrului, 90% din energie o irosim în birouri şi în uluială pentru că există legi care se bat cap în cap şi ne îngrădesc iniţiativele.

Cred că teatrul are cea mai mare şansă de a salva ceea ce-i mai bun în structura intimă a omului. Teatrul e zona cea mai expusă contactului direct cu publicul. Fie că e vorba de spectacole de bulevard, politice sau de laborator, ele nu pot decît să arate adevărul.

De asta îmi şi place mie Odeonul pentru că mi se pare o replică-machetă în mărime naturală ce adună toate problemele breslei, cam toate problemele teatrului românesc. Odeonul nu are nici şansa unei personalităţi fulminante precum Andrei Şerban, nici şansa unei tradiţii ca Teatrul Bulandra şi nici constanţa călduţă a «bulevardului» de la Nottara. Toate neşansele astea adunate duc bine sau rău la un adevăr: dacă iese, aşa trebuie să fie! Dacă nu, înseamnă că nu mai iese chiar nimic!

— Înţeleg că rămîi în continuare un optimist sceptic!

IRINA COROIU

TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII

TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI

Pentru Teatrul Național din București, pentru regizorul Andrei Șerban și trupa de actori care au realizat O trilogie antică, **vara care a trecut (demult la apariția revistei noastre!) nu a adus «binemeritata odihnă după un an de muncă» ci binemeritata (și strălucita) confirmare internațională a unui succes important. La Milano (între 2 și 6 iulie) și la Paris (între 25 iulie și 2 august)** Trilogia **a fost ovaționată de un public seară de seară mai numeros, seară de seară mai entuziast.**

Invitată de Centrul de Cercetări Teatrale din Milano și, respectiv, de conducerea Festivalului «Paris Quartier d'Été», trupa românească a trecut «prin șpângi, prin fum, prin mii de baionete» (și nici nu glumim cine știe ce dacă ne gîndim că, în drum spre Italia, camioanele cu decoruri și costume au fost blocate în Iugoslavia, chiar în ziua izbucnirii războiului civil și au fost necesare intervenții

CORESPONDENȚĂ DE LA

PARIS QUARTIER D'ETE

«... O TRUPĂ CUM NU S-A MAI VĂZUT...»

Cuvintele cuprinse în titlul acestor însemnări au fost extrase dintr-un articol publicat în «Le Monde» din 27 iulie sub semnătura lui Olivier Schmitt. Se referă la trupa Teatrului Național din București, și citarea lor mi s-a părut cel mai bun (sau, în orice caz, cel mai limpede) început pentru o relatare asupra ecourilor înregistrate de prezența spectacolului **O trilogie antică** *la Paris. Titlul putea fi, la fel de bine, «Un triumf al teatrului românesc» dar cum prea adeseori de-a lungul anilor am vorbit despre «triumfuri» și prea rar cuvintele aveau altă acoperire decît propria noastră megalomanie, am preferat să reproducem opinia unui critic francez.*

Deci, **Trilogia** *«față cu» publicul parizian (ceea ce, mai ales în luna iulie, înseamnă spectatori francezi dar și englezi, americani, germani și tot ce viețuiește, se plimbă și... fotografiază în timpul verii pe malurile Senei). «Quartier d'été», festivalul care a găzduit reprezentațiile* **Trilogiei,** *este o creație recentă, cu numai un an de existență, datorată inițiativei lui Jack Lang, ministrul Culturii și Comunicării, purtătorul de cuvînt al guvernului francez. «Manifestarea», ca să folosim un termen familiar nouă, urmărește trei scopuri principale: a atribui Parisului, în timpul verii, rolul de oraș internațional al artelor; a se adresa tuturor categoriilor de public din Paris și din aglomerările pariziene, acelora care nu pleacă în vacanță precum și turiștilor francezi și străini; a crea, pentru această perioadă deosebită a anului, evenimente culturale ieșite din comun. Spectacolele programate — teatru, dans, muzică, cinema — se desfășoară în spații de joc foarte diferite, începînd cu săli de teatru binecunoscute și terminînd cu parcuri sau piețe publice din centrul Parisului sau din afara lui.* **Trilogia** *a fost găzduită de «La grande halle» de la Villette, la margine de Paris, ceea ce, din punct de vedere al accesibilității, reprezenta, teoretic, un handicap. Din fericire, doar teoretic însă, pentru că la primul spectacol sala a fost* **aproape** *plină, la al doilea a fost* **chiar** *plină, iar la următoarele trei era public și pe intervalele de acces. Deși spectacolul se termina după ora ultimului metrou (și asta nu e glumă cînd te afli la margine de Paris), deși în prima zi ploua ca la Cîmpulung Muscel (adică fără milă și fără sfîrșit), iar în celelalte era ori prea frig ori prea cald.*

Succes mare, succes deosebit, confirmat de articolele apărute în presă, în publicații dintre cele mai importante: «Le Monde», «Libération», «Le Quotidien de Paris», «Le Figaro», «France-Soir», «Pariscope-Cinéscope» ș.a. Și pentru că am început prin a-l cita pe cronicarul de la «Le Monde», voi încheia tot cu un fragment din articolul său: «Chiar dacă sticla și oțelul de la Grande Halle de La Villette nu constituie cadrul ideal pentru punerea în evidență a arhitecturilor de lemn imaginate de Andrei Șerban, o emoție de o forță necunoscută bîntuie locul. După decenii de dictatură, această **Trilogie antică** *avea drept scop re-crearea în România a unei comunități teatrale. Comunitatea actorilor reîmpăcați cu profesia lor, comunitatea spectatorilor sătui, deja, de mijloacele de comunicare oficiale și căutînd în teatru o imagine adevărată a lor înșile. Scopul a fost atins mai presus de orice previziune. Pentru noi, francezii, rezultatul este același. Este vorba de o trupă cum nu s-a mai văzut, nici măcar la Mnouchkine — ai cărei recenți, superbi* **Atrizi** *plătesc un tribut de necontestat lui Șerban. Și e vorba, de asemenea, de un regizor care a lucrat alături de Peter Brook și a deprins de la el, ca și din propriile călătorii în jurul lumii, cele mai bune învățăminte. Și mai este un compozitor, Elizabeth Swados, inspirat «divin». Și mai este, în sfîrșit, un public pe care spectacolul îl înalță pînă la cel mai bun nivel al său de receptare, de atenție și, în cele din urmă, de entuziasm, pentru că el află în această operă atîtea răspunsuri preocupărilor sale, colective ori individuale.»*

CRISTINA DUMITRESCU

LA PARIS ȘI LA MILANO

excepționale pentru ca turneul să nu se încheie înainte de a începe), a trecut, deci, prin... frămîntata istorie contemporană a Europei (dar și a României) purtînd ramura de măslin a unui exemplar fapt de artă.

Aplauzele care au răsunat îndelung la spectacolele lor au răsplătit artiștii dar, nu ne îndoim, au constituit, implicit, o răsplată și pentru eforturile deloc neînsemnate ale tuturor acelora ce au pus umărul (și sufletul și mintea și... punga) la realizarea practică a proiectului. Adică: Ministerul Culturii și Fundația «SOROS» care au suportat cheltuielile de transport ale trupei (ba au participat în mod substanțial și la prezența la Paris a doi critici români), UNITER (organizator al turneului și, ca orice organizator, permanent dezlegător al itelor cînd acestea amenințau să se încurce), dar și consulatele române din Zagreb și din Belgrad, Institutul Român de la Paris ș.a. Într-un fel, aplauzele au încununat efortul tuturor.

(C.D.)

P.S. Citatul din «Le Monde» părea o *încheiere potrivită pentru articol; iată însă* că, departe de a constitui o încheiere, el s-a dovedit a fi, alături de celelalte cronici apărute în presa franceză, un motiv de... continuare. Nu atît a articolului nostru, desigur, cît a turneului.

Pentru că, în urma comentariilor elogioase ale criticii dar poate și mai mult în urma opiniilor entuziaste ale publicului (opinii pentru care autorul acestor însemnări depune mărturie întrucît a tras cu urechea, fără nici o reținere, prin foaiere), organizatorii au decis prelungirea turneului românesc cu încă două zile. Și dacă ne gîndim cîte complicații de ordin «gospodăresc» și-au creat în felul acesta (bilete de avion schimbate, rezervări la hotel pentru încă trei zile, reprogramări ale unor spectacole din festival ș.a.m.d.), dacă ne mai gîndim și că un spectacol cum a fost acela al lui Strehler, prezentat înainte de **Trilogie,** a avut mare succes dar... nu a determinat, totuși, o abatere de la programarea inițială, vom avea măsura exactă a lucrurilor. Și vom avea, totodată, dovada **practică** pentru adevărul unei afirmații acceptate pînă acum mai mult **teoretic:** pentru moment, cultura este aceea cu care România poate intra în Europa (obsesia noastră cea de toate zilele și de toate ziarele) **pe ușa din față!**

Alt P.S. (bucureștean): După cum se poate lesne observa, însemnările de mai sus au fost așternute pe hîrtie dintr-o suflare, chiar înainte de încheierea turneului. Ele ar fi trebuit, desigur, să apară atunci și, răvășit de succesul Teatrului Național, pesemne, autorul lor le-a și trimis în grabă uitînd că la noi «începutul cu începutul» se tipărește o revistă. Ar fi trebuit, poate, ca acum articolul să fie înlocuit cu un altul, mai puțin datat, dar n-am vrut să se șteargă ecourile unor aplauze ce ne-au bucurat inima și nouă, simpli spectatori, ecouri puternice în filele scrise la cald.

DUPĂ 20 DE ANI

S-au scurs zece ani de cînd Teatrul Național a făcut ultimul său turneu în străinătate și iată că anul acesta ne oferă darnic un program de invidiat, cu nu mai puțin de patru participări la diferite festivaluri internaționale.

Despre primul turneu, cel de la Milano, vorbim la trecut, el consumîndu-se în perioada 2—6 iulie. Plasat în mijlocul unei veri fierbinți, am fost (o parte din colectiv) martori și ai unor evenimente politice la fel de fierbinți. Porniți din București cu două mașini de decoruri și costume, precum și cu două autocare cu actori (un colectiv de 50 de oameni), am fost nevoiți să abandonăm itinerariul inițial ce ne purta în drumul nostru către Milano prin Iugoslavia și să ocolim prin Ungaria și Austria, într-un voiaj non-stop de 2 000 km — și asta din aceeași jenă financiară ce urmărește cultura noastră de atîta vreme.

Odată ajunși la destinație, am trecut imediat la treabă, sub directa supraveghere a lui Andrei Șerban. Am făcut o repetiție de amplasare în noul spațiu de joc «Ansaldo» — aparținînd C.R.T. (Centro di Ricerca per il Teatro) — aflat într-o imensă hală industrială dezafectată și amenajată pentru a putea găzdui diverse manifestări artistice. În această primă luare de contact am avut în vedere și varianta de a juca fără decoruri și costume, dat fiind faptul că ambele mașini în care se aflau acestea rămăseseră blocate undeva pe teritoriul Croației, unde au ajuns într-o clipă de optimism exagerat, crezînd că vor putea scurta drumul cu aproximativ 600 de km și că vor menaja astfel fragila rezistență a mult încercatelor noastre mijloace de deplasare (care pot stîrni invidia celor mai pasionați colecționari de mașini ieșite din uz). Șansa a surîs totuși celor cinci însoțitori ai acestor mașini și, după patru zile de spaimă și incertitudine, au reușit să ia drumul către Milano tot prin Ungaria și Austria. Ajunși la destinație, cu mic cu mare am descărcat decorul, s-au făcut luminile și, cu o singură zi întîrziere, zi pe care apoi am recuperat-o prelungind seria de spectacole pînă duminică 7 iulie, am putut prezenta publicului milanez **Trilogia** lui Andrei Șerban. Publicul a primit spectacolul ca pe un eveniment, aplaudat și ovaționat minute în șir. După efortul și emoțiile de pe parcurs, au fost clipe reconfortante, care dădeau un sens strădaniei noastre și a celor ce ne erau gazde. Bucuria însă a fost tulburată, deoarece a doua zi, în clipa în care instrumentele dădeau semnalul de începere a celui de-al doilea spectacol, dl. Martinez, gazda noastră, vizibil încurcat, ne anunța cu o voce stinsă că vigilenta poliție milaneză interzicea desfășurarea spectacolului pe motiv că sala nu prezintă o serie de amenajări (15 la număr) care să-i confere securitate.

Decepția că nu putem juca în fața unui public interesat, care se masase la intrarea în sală și refuza să plece, ne-a fost compensată însă de faptul că noi, un colectiv invitat în inima Lombardiei, am fost utili poliției locale, ajutînd-o să descopere acest centru de experimente teatrale despre a cărui existență nu avea cunoștință. Au urmat apoi discuții între organizatorii festivalului și persoanele răspunzătoare de viața culturală a orașului și vineri seara ne-am reluat seria de spectacole și — de ce nu? — de succese. Același interes, aceeași primire entuziastă din partea spectatorilor, în ciuda căldurii sutocante. Au apărut apoi primele cronici: în «Il Giornale» de vineri 5 iulie, sub semnătura Mariei Marazzoni, care analiza spectacolul cu multă finețe profesională, sau în «Corriere della sera», sub semnătura Magdei Poli, care încheia astfel: «aplauze triumfale ale unui public încins, pentru o companie de excepțională profesionalitate». Au mai fost și alte cronici tot atît de elogioase, unele exprimîndu-și mirarea că nu au existat programe în care să apară distribuția spectacolului (nu știu cui aparține această regretabilă omisiune, în orice caz abia vineri seara, prin grija celor de la C.R.T., a apărut la intrare un panou pe care se afla distribuția), sau o altă cronică, la fel de bună ca și celelalte, dar în care, dintr-o surprinzătoare necunoaștere a geografiei, succesul spectacolului era pus pe seama «talentatului colectiv al Teatrului Național din București — Ungaria» (?!).

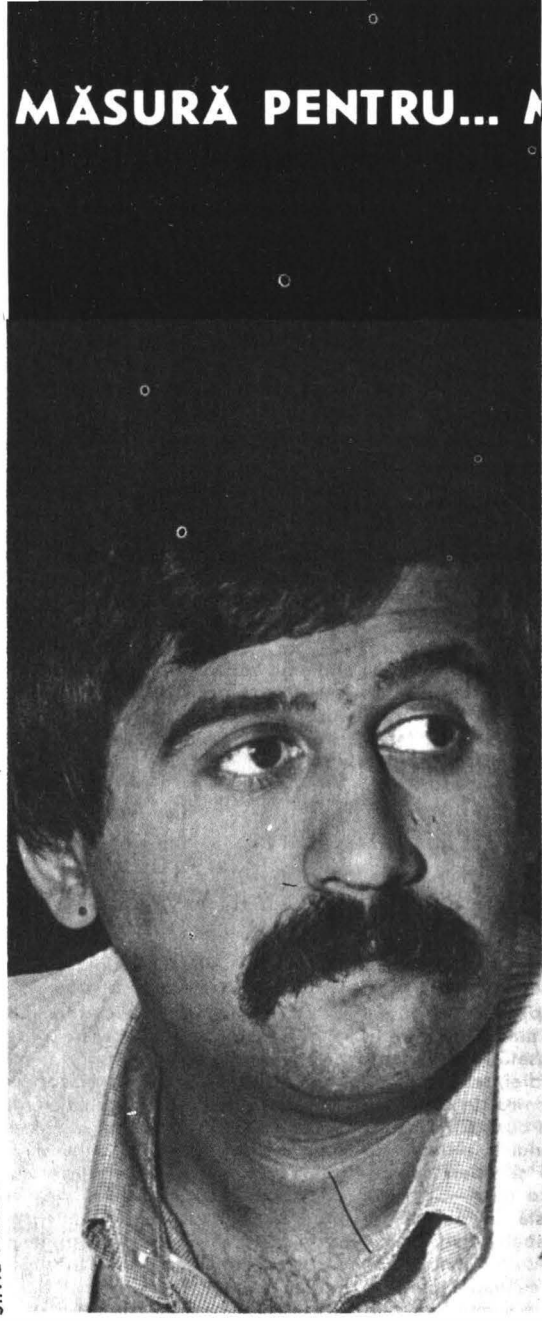
Dincolo însă de toate aceste mici neplăceri, succesul trainic, consemnat la unison și fără rețineri, ne-a făcut să ne simțim bine și să privim cu multă încredere evoluțiile viitoare, începînd cu turneul de la Paris.

Alături de satisfacțiile profesionale, au mai fost și desfătările noastre de ordin estetic, ca turiști, atunci cînd străbăteam piața celebrului Dom, a nu mai puțin celebrei Scala sau atunci cînd contemplam copleșitorul cîntec de lebădă al celui ce a fost Michelangelo, cu tulburătoarea Pietà neterminată. Amintiri superbe ale unui climat de înaltă spiritualitate, ce nu pot să nu te urmărească și să te invite la meditație.

Mai văzusem Milano acum 20 de ani, cînd, pe scena Teatrului Piccolo, Naționalul bucureștean jucase **Regele Lear** în regia lui Radu Penciulescu. Și în teatru, uneori, trebuie să ai răbdare.

CONSTANTIN DINULESCU

MĂSURĂ PENTRU... MĂSURĂ. LA EDINBURGH.



Silviu Purcărete

În ziua de 25 august, în cadrul unei ceremonii speciale, la Edinburgh, Teatrului Național din Craiova i-a fost decernat Premiul criticii pentru cel mai bun spectacol, acordat lui Ubu rex cu scene din Macbeth, **în regia lui Silviu Purcărete. Festivalul de la Edinburgh, un festival de «cinci stele» nu acordă premii. Criticii care se adună aici pentru a vedea sutele de producții teatrale, fie din cadrul selecției oficiale, fie din amplă secțiune «Fringe», își exprimă, la final, preferințele pentru cele mai bune spectacole de teatru, film, dans, expoziții, arte vizuale, muzică, jazz, comedie.**

Interesant sezonul teatral 1990–1991! Trei teatre importante au făcut turnee în capitale ale teatrului european și au obținut tot atîtea succese. În interviurile sau discuțiile care au înconjurat aceste... prezențe românești (cînd, oare, ne-om dezbăra de viciul mental al considerării unui efort artistic drept «prezență»!!), multă lume spune, acum, că succesele respective nu sînt o surpriză.

Evident că atunci cînd am văzut spectacolul craiovean la București, impresia a fost tulburătoare. Chiar dacă simțul critic avea cîteva lucruri esențiale de obiectat privind inserția shakespeareană în Jarry și, mai ales, tipul de exorcism practicat în spectacologia noastră post-decembristă în ceea ce privește cuplul dictatorial. Gestul creator al lui Purcărete, însă, este grandios. Regizorul nu se sfiește să afirme, în propriile cuvinte sau prin spectacol, ca în această «catedrală a urîtului» care este lumea lui Ubu, este loc și pentru un sentiment de afecțiune pentru dictatorul lui Jarry. Ca și la semioticianul francez Roland Barthes, am putea vorbi la Purcărete despre un «discurs îndrăgostit». Analogia pe care o stabilește Purcărete între Ubu și Ceaușescu — care grevează multe comentarii făcute de criticii străini unor spectacole românești, o marcă a timpului, s-ar zice! — provine dintr-un punct de vedere insolit, simțit și de noi, în anii lungi din urmă, dar în răspăr: «E ciudat modul acesta de a privi lucrurile, dar trebuie să înțelegeți, declară Silviu Purcărete lui Tom Morris de la Independent, **că Ceaușescu — din moment ce e imposibil să eviți paralela — era foarte amuzant. Și cînd ai depășit ura, mizeria, totul, începi să gîndești foarte ciudat. El e ca o păpușă. Un mic monstru poate fi simpatic. Eu așa l-am tratat. Nu trebuie să-mi arăt ura față de el».**

Dacă nu e vorba de o influență a filmului lui Spielberg ET, **atunci cred că regizorul lui** Ubu rex **este unul dintre puținii regizori români de azi care a depășit un prag psihologic în creație. Viziunea sa a surprins publicul Festivalului de la Edinburgh nu numai prin forța imaginii scenice, dar și prin umorul, ironia și grotescul marilor scene ale spectacolului.**

Criticii și publicul, români sau britanici, au perceput măsura valorică a spectacolului, o măsură pentru măsura dezastrului într-o societate totalitară. Registrul farsei politice — emițînd semnale de avertizare încă și astăzi — nu este numai o cheie a viziunii regizorale, dar și rampă de lansare spre un viitor incert al unor ființe aflate în stadii incerte de exorcizare a răului din lăuntru.

Spectacolul craiovean prezentat la Edinburgh a surprins din mai multe puncte de vedere. Cum arată scena criticii!

MARIAN POPESCU

SCENA CRITICII

JOHN LINKLATER: GLASGOW HERALD

«Sărbătorind simultan restaurarea națiunii române și renașterea după 20 de ani de somnolență a Teatrului Empire, această producție zgomotoasă și anarhică a Teatrului Național Craiova a fost un triumf exuberant seara trecută.

Părînd a nu fi permanent sub control, nici controlabilă, valurile sale de exuberanță și veselie nestăpînită promit că este posibil ca nici măcar două spectacole, pe parcursul turneului, să nu fie în întregime la fel. Din clipa cînd publicul a fost întîmpinat în foaier de Macbeth și Lady Macbeth în vitrine de sticlă, ochii lor urmărîndu-i pe aceia dintre cei mulți care i-au luat la început, din greșeală, drept figurine de ceară, a fost mai mult decît o impresie că ceva neobișnuit plutea în aer. Primele explozii de rîs nervos provocate de acest preludiu au fost multiplicate de-a lungul unei seri adesea ilariante.

Farsa lui Jarry a fost jucată evident pentru implicațiile sale politice: avertismentul final făcut de domnul și doamna Ubu din coșciugele lor, a fost că spiritul altei perechi Ceaușescu va fi gata să răsară iar. Numele despotic nu a fost de fapt nici o dată pronunțat dar a fost prezent totuși în permanență în portretul făcut cuplului Ubu și sugerat în scenele din Macbeth, introdus în adaptarea regizorului Silviu Purcărete cu scopul exploatării comice absolute».

COLIN DONALD: THE SCOTSMAN

«Viziune internațională a TNC în versiunea sa magnifică a piesei șocante «Ubu-Rex» este pînă la un anumit punct o simplă lichidare de conturi. Are o calitate de anarhie veselă care înconjoară imaginea unui dans dezordonat pe mormîntul tiranului.

Regizorul Silviu Purcărete a afirmat că vede Ubu mai mult ca o „catedrală a urîtului" decît ca o parabolă politică. Se poate bănui că el a încurcat artistic povestea regelui grotesc și soției sale obscene cu scene din «Macbeth» nu atît pentru a da greutate primului ci pentru a scoate în evidență goliciunea absurdă a voluptății lui Macbeth de a cîștiga tot mai

mari porții de putere. Oricum, este periculos să interpretezi ce înseamnă Bardul pentru est-europeni — el este comparat, la un moment dat cu însuși regele»

BENEDICT NIGHTINGALE: THE TIMES

«Ici-colo se vorbește sau se acționează în sensul accentuării paralelei dintre familia Ubu și familia Ceaușescu, dar apoi ea nu mai este necesară. Ea este prima care apare, în travestiul lui Valer Dellacheza care joacă o damă severă de pantomimă cu o voce în registru înalt și împingînd o roabă. Din aceasta apare împleticit ceea ce ar putea fi un copil umflat sau un ou imens. Este Ubu al lui Ilie Gheorghe, în formă ovală, într-un costum alb de corp care va crește și va apare mărșăluind pe scenă, împins de cumplita sa soție să înrobească poporul, să fure avere și să distrugă satele Poloniei...

Întrebarea implicită pusă de spectacolul lui Purcărete este: cum poate acest embrion-copil ridicol și absurd să dipună de atîta putere?...

Cu bonete și în costume gri de spital, distribuția arată a hamali sau poate pacienți, într-un antic azil de nebuni, și constituie o minunată savoare a serii. Ei se mișcă grăbiți pe scena goală, veseli și făcînd plecăciuni, iar într-un moment hilar își pun căști și vin la paradă cu roabe parodiind (ce spectacol magnific!) trupele Est Europene sub drapel.

În final sicriele familiei Ubu sînt ridicate pentru a-i descoperi pe cei doi stînd întinși pe satin alb. Ei își deschid ochii și își arată rînjetul mare și stupid. Morți, ei trăiesc.

Să sperăm că omologii lor români se dovedesc mai puțin nemuritori»

MICHAEL BILLINGTON: THE GUARDIAN

«O lovitură militară este urmată de o scufundare în tiranie. Împreună cu știrile despre Uniunea Sovietică, subiectul de bază al momentului avangardist care a fost «Ubu-Roi» (scris de Alfred Jarry în 1896), capătă dintr-o dată o actualitate cumplită.

Deși spectacolul lui Silviu Purcărete «Ubu-Rex cu scene din Macbeth», pe care Teatrul Național Craiova din România l-a adus la Teatrul «Imperial» din Edinburgh, nu putea să prevadă evenimentele curente, el făurește legături puternice între Jarry, Shakespeare și rapacitatea brutală a regimului Ceaușescu.

Faptul că Madam' Ubu și dom' Ubu sînt versiuni de desen animat ale familiei Macbeth a constituit mult timp o zonă comună pentru critică: ei îl «umflă» pe regele polonez, lansează domnia unei tiranii demente și sînt detronați de către prințul moștenitor, Boleslav.

La intrarea în foaierul teatrului «Imperial», cei doi Macbeth se uită la noi fără să ne slăbească cu privirea, din spatele geamurilor unor cutii de sticlă. Din momentul întronării lor, cei doi Ubu se îndeasă în scaune ca să privească o parodie «Macbeth» vestită de 4 vrăjitoare care călăresc falice cozi de mătură. Cînd Madam' Ubu scotocește prin tezaurul Poloniei, o lady Macbeth cu părul negru ca pana corbului se înalță dinăuntrul unui cufăr greu și gros, asemeni unei stafii războinice.

Dar forța spectacolului se naște din sugestia unui perpetuum istoric care leagă familia Macbeth, personajele grotești suprarealiste ale lui Jarry și diabolicii ceaușescu. Și la sfîrșit, cei doi Ubu se ridică din sicrie, Madam Ubu rînjește ținînd strîns un borcan cu testicule însîngerate sugerînd că influența lor malignă continuă.

Singura mea obiecție este că Purcărete pune prea multe ouă în budincă.

Trei nivele ale realității sînt destul de multe pentru a fi dezvoltate și totuși el mai adaugă unul sub forma unor comperaje în haine moderne care subliniază morala: ni se aduce aminte, de exemplu, că un tiran ca Ubu pozează în exemplar al justiției fiindcă „ucigînd pe toată lumea ucide și cîțiva vinovați".

Extraordinar în acest spectacol este că devine mai mult un banchet al absurdității decît o simplă parabolă întunecată. Madam' Ubu ca și doamna ceaușescu poartă la nesfîrșit o geantă neagră dar faptul că este jucată de un bărbat cu păr pe piept (Valer Dellacheza) îi conferă personajului un aer calculat ridicol. În spiritul anarhic al originalului se înscrie și imaginea lui Ubu jucat de Ilie Gheorghe cu capul acoperit de un ciorap și cu pîntecul umflat, urmărit pe schelării de un urs rus.

Acest spectacol spune mult despre maturitatea teatrului românesc care poate lua peste picior răul recent îndurat. Spectacolul lui Purcărete are de asemenea o teatralitate neinhibată care pare a fi foarte est-europeană: în mod constant acțiunea se extinde în foaiere, în jurul casei de bilete și în sală ca și cum acest regim-monstru, în care figuri în uniforme de pușcărias dansează pe valsuri de Strauss, nu poate fi stăpînit din punct de vedere fizic.

Realizarea lui Purcărete este de a fi legat trei lumi diferite sugerînd că urîțenia morală și un egoism în ascensiune formează rădăcina pătrată a tiraniei.

Așa se face că o seară magnifică și îndrăzneață a devenit în lumina știrilor la zi de o profeție care-ți dă fiori.»

PAUL TAYLOR: THE INDEPENDENT

«Regizată cu o energie și o inventivitate strălucitoare și plină de un comic dur, grotesc, producția ne proiectează întîi în lumea lui Ubu Rex. Purtînd bonete și costume gri prea largi, hoardele poloneze se reped în jurul scenei complet goale precum pensionarii unui vast azil sau se cațără pe turnuri din schele. Drapate în pînză și scăldate în lumină roșie, aceste obiecte devin hăurile morții în care nobilimea este împinsă fără ceremonie, sîngele acestora țîșnind pe pînză dinspre interior pentru a forma grafica cu aerosol a numelui lui Ubu. Toate ideile regizorale au aceeași simplitate uluitoare».

ROBERT GORE-LANGTON: THE DAILY TELEGRAPH

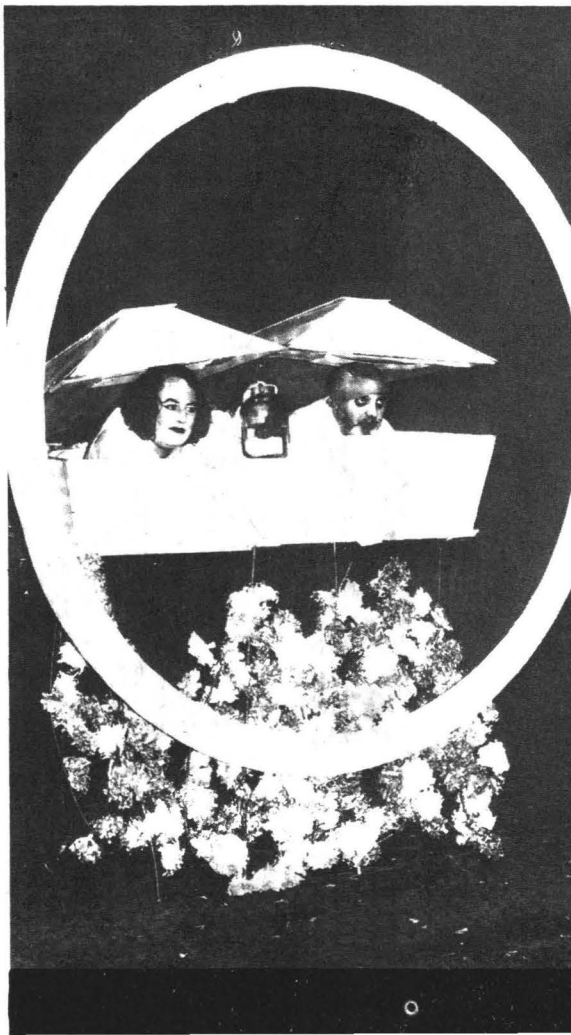
«Regizorul a numit această piesă «o catedrală a urîtului», dar acest lucru sună deprimant, în timp ce scara e în același timp un tur de forță comic. Comperată de un cuplu deștept (ciudate sonerii moarte pentru Joan Bakewell și Sacha Distel) această repovestire a unui subiect clasic devine complet prin obscenitatea copilărească a parodiei originale a clasei de școală, care, așa cum remarca un critic, a nimicit 25 de secole de existență în vest.

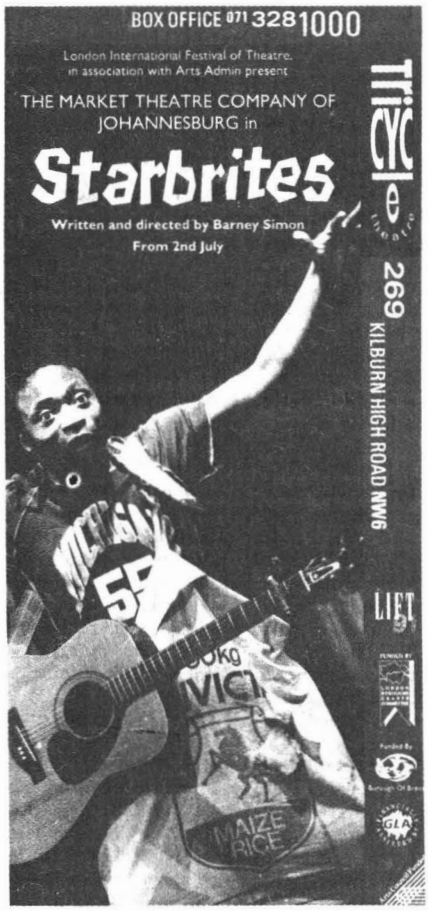
Acest spectacol în românește (traducerea se face la cască) atinge exact toate notele corespunzătoare.

Ubu în interpretarea lui Ilie Gheorghe e îmbrăcat să arate ca și cum ar fi înghițit un bec gigantic, atît de gras încît abia poate să meargă. Soția lui — interpretată strălucitor de un actor-bărbat de 50 de ani, Valer Dellacheza, îmbrăcată în rochie de bal roșu-carmin și cu o perucă absurdă — este complicele comic perfect în ambiția lor de a-l da jos pe regele Poloniei și să-și însușească coroana.

Punerea în scenă are combinația est-europeană între asprime vizuală și simț înalt al invenției teatrale. Astfel Dom' Ubu iese la iveală dintr-un gigantic coteț cu pene aflat într-o roabă, vehiculul preferat al armatei poloneze. Soldații înaintează în formație îmbrăcați în pijamale bizare. Surorile fatale și sinistre — sînt mai multe de 3 — poartă costume de pisici avînd atașate mameloane ce atîrnă și peruci cusute sugerînd pubisul.

Spectacolul e plin de tușe vizuale grosiere, dar multe dintre ele dau de gîndit. De exemplu, cînd Dom' și Madam' Ubu sînt așezați pentru a naviga în zbor, fac asta în sicrie. Domnia cuplului prin delapidare și tiranie s-a terminat. Nu mai este nevoie să se rostească paralela ce există între istoria recentă a României și spectacolul lui Silviu Purcărete: splendid, curajos și măreț».





Afişe ale unor spectacoie prezentate în festival

UN VIS ROMÂNESC

— «Hello, John, îţi place **Visul!**
— Excelent!»

Doi spectatori de-ai locului — eram la Londra în pauza premierei cu **Visul unei nopţi de vară,** prezentat de Teatrul de Comedie din Bucureşti în cadrul Festivalului Internaţional de Teatru (LIFT) — schimbau o impresie, în timp ce coborau spre barul din foaier. Multe vorbe româneşti, multe vorbe englezeşti circulau deasupra mulţimii care curgea pe scări în pauza spectacolului. Nu era prima dată cînd încercam o astfel de experienţă: să urmăresc un spectacol shakespearean în limba română, la Londra, de astă dată, însă, la Teatrul Lyric Hammersmith. Partea de spectaculos a experienţei, de fiecare dată, însă, o reprezenta gradul de acuitate al percepţiei spectatorului britanic faţă de «un» Shakespeare în limba mea maternă.

Văzusem punerea în scenă a lui Alexandru Darie la Bucureşti, scrisesem şi cronica premierei în această revistă. Atunci cînd UNITER-ul a invitat-o pe Lucy Neal, directoare artistică a LIFT-ului, la Bucureşti, să vadă cîteva producţii româneşti în scopul selecţiei pentru Festival, între recomandări a fost şi **Visul** de la Comedie. Mi-a spus că ar fi tentată să selecţioneze spectacolul.

Trupa Teatrului de Comedie a fost invitată la LIFT în aproximativ aceeaşi perioadă cînd mă aflam acolo cu un grup de tineri practicieni de teatru (regizori, actori, scenografi, dramaturgi, manageri), cîştigători ai unei triple selecţii în vederea unui stagiu de pregătire de vreo două săptămîni — organizat de UNITER, LIFT şi Teatrul Naţional din Londra — unde urmau să lucreze, prin programe individuale, cu corespondenţi britanici pe meseriile respective. În seara premierei londoneze a **Visului** bucureştean, cei care ne aflam în Londra am mers la Lyric Hammersmith să vedem spectacolul.

Evident că primele minute au fost şi cele mai dure. Evident că pentru actori. Publicului i se oferea o imagine de deschidere care avea ceva misterios, unele date ale surprizei, pe care au început s-o aştepte, descoperind forţa imaginativă, plastică a spectacolului. Au izbucnit primele reacţii de rîs. Unii dintre spectatori aveau şi un termen de comparaţie, mai ales criticii de teatru britanici.

MICHAEL BILLINGTON (**The Guardian**): «La început am crezut că regizorul bucureştean, Alexandru Darie, a întrecut măsura cu Peter Brook. (...) Ca şi Brook în Mahabharata, el aduce în scenă elemente esenţiale ca pămîntul, focul şi apa. Bărbaţii rivali, de pildă, îşi aruncă cu nisip în ochi iar Lysander şi Hermia se hîrjonesc veseli într-un bazin cu apă. Dar cum domnul Darie avea zece ani la vremea cînd Brook a făcut **Visul** în 1970, nu ar fi corect să-l bănuim că a fost influenţat. Ceea ce face, ca şi Brook, este să interpeteze **Visul** ca o piesă despre puterea dezlănţuită de transformare a imaginaţiei.

Ceea ce te izbeşte, dincolo de jucăuşenie, este cît de politic apare spectacolul său.»

Spectacolul de la Comedie intra în competiţie nu numai cu altele din Anglia, Africa de Sud, URSS, Venezuela, dar şi cu încă două montări ale **Visului** căci, în cadrul LIFT-ului, mai participau o celebră producţie a teatrului itinerant FOOTSBARN şi un spectacol în aerul liber al lui Regent's Park. E, se pare, un lucru obişnuit ca, vara, publicul să asiste la două-trei versiuni ale piesei. Şi pentru că, la spectacolul din parc, se pare că a mai şi plouat, iar în cel românesc apa este folosită de cîteva ori, iată cum introduce un alt critic britanic **Visul** de la Comedie cititorilor săi:

«Spectatorii londonezi au văzut, în vara asta, un **Vis** după altul lichid începînd cu mult plouatul spectacol din Regent's Park. Izbitoarea producţie a Teatrului de Comedie din Bucureşti adusă la LIFT poate fi una de interior, dar asta nu împiedică o bună parte din distribuţie să se ude pînă la piele. (...) Hidrofobii nu trebuie, totuşi, să se simtă îndepărtaţi, pentru că nu numai apa creează din acest ademenitor **Vis** o senzaţie teatrală». (PAUL TAYLOR, **The Independent**)

Ediţia din acest an a Festivalului de la Londra a fost una sărbătorească. Se împlineau zece ani de existenţă a unui important eveniment artistic din lumea teatrului, iniţiat de către Lucy Neal şi Rose de Wend Fenton care, acum un deceniu, au avut ideea de a chestiona izolarea teatrului britanic prin a-l pune în situaţie de competiţie cu spectacole de teatru din diferite ţări. Festivalul nu este dotat cu premii, dar ediţia din acest an a recunoscut excelenţa a două spectacole: **Visul unei nopţi de vară** al Teatrului de Comedie din Bucureşti şi **Gaudeamus** (Teatrul Malîi din Leningrad).

Criticii şi alţi oameni de teatru au remarcat forţa imaginativă a punerii în scenă. Se pare că limba română nu mai este un impediment în a prinde sensurile pentru un public, obişnuit chiar şi la Shakespeare să asculte traducerea simultană la cască. Triplul rol jucat de Şerban Ionescu (Oberon, Theseus, Peter Quince) surprinde pe toată lumea nu numai prin inedit, ci şi prin aria semnificaţiilor care se reverberează asupra întregului spectacol. La fel, geometria scenică a cuplurilor de îndrăgostiţi, mai ales în scena căţărării pe frînghii, este considerată drept una dintre cele mai interesante imagini ale producţiei româneşti. Jocul lui Şerban Celea, în Bottom, şi spiritul «gross» al straniului Puck interpretat de Petre Nicolae sînt alte mărci de valoare pentru public.

«Noi sîntem obişnuiţi să vedem scena dintre Pyramus şi Thisbe ca pe o hîrjoană vodevilescă, dar aici ea simbolizează puterea teatrului de a fi o mişcare activă de rezistenţă. Momentul de referinţă vine odată cu moartea lui Pyramus al lui Şerban Celea care trimite o undă de şoc în publicul înveselit, dar momentul este apoi încununat de scena în care domnul Celea, jucîndu-l pe Bottom, determină trupa de actori să refuze banii aruncaţi într-un mod

ALEXANDRU DARIE:

«Noi nu mai trăim într-o lume a simplității»

După succesul de la Festivalul Internațional de Teatru de la Londra, cu Visul unei nopți de vară, **Teatrul de Comedie a fost oaspetele Uniunii Teatrale din România. Regizorul spectacolului, Alexandru DARIE răspunde întrebărilor revistei TEATRUL AZI.**

— Alexandru Darie, ți-am citit toate interviurile pe care le-ai acordat presei noastre, dar și majoritatea cronicilor care s-au scris la Londra despre Visul. **N-aș vrea să te pun în situația să te repeți, dar crezi că turneul englez poate configura o etapă de creație în ce te privește!**

— S-o luăm cu începutul. Pentru mine faptul că, în urmă cu an, am fost invitat să fac o piesă, **Șarpele,** de Horia Gârbea, la Royal Court din Londra, a însemnat un moment nodal. Cît am fost student, printr-o seamă de norocuri, prin prezența lui Dinu Cernescu și a lui Octavian Cotescu la conducerea Institutului, am putut beneficia odată de turneul în Italia cu **Paracliserul** lui Sorescu, cînd eram abia în anul doi, sau de o bursă la Londra în '82 și apoi de încă una în '83, în Israel. Totuși începutul făcut anul trecut a însemnat pentru mine un moment de răscruce. Eu am avut un vis cu... **Visul.** Spectacolul ăsta a fost făcut într-o stare de tensiune teribilă, cînd decizii de natură esențială pentru dezvoltarea țării se luau și se schimbau de la o zi la alta.

— Ați lucrat, practic, în paralel cu «Piața Universității»!

— Exact. Pot să spun, fără rușine — adresa îmi poate fi aflată ușor, dacă mai vin minerii — mulți dintre cei care repetam ne duceam după repetiții acolo, și asta poate că s-a văzut în spectacol. Spațiul de repetiție era aproape sacru, era o izolare dar și o translare a ceea ce se întîmpla afară, un spațiu în care ne refugiam, catarctic, dacă vrei. Singurul care a încercat să facă explicit lucrul acesta într-un spectacol a fost Andrei Șerban în **Trilogia antică.** Am simțit că e o șansă, și singura șansă a teatrului românesc de a-și găsi echilibrul este să iasă în lume, așa cum a fost, asta nu pentru că străinătatea reprezintă singura scăpare, așa cum, poate s-a înțeles, pe ici, pe colo din ceea ce am mai afirmat eu, ci pentru că e vorba de o verificare. Aici toți am fost supuși aceluiași proces de imbecilizare. Unii dintre noi au rezistat, unii, cum ești și tu, și nu-ți fac nici un compliment aici, ți-ai riscat și cariera la un moment dat pentru rezistența asta. Critica românească, știi bine, a avut acest rol extraordinar de tampon între creator și opresor.

— Să spunem, o anumită parte a criticii...

— Da, o anumită parte a criticii... Alții n-au rezistat, dar a-ți verifica... sufletul, ca să zic așa, pe care îl pui într-un spectacol față de o altă lume e foarte important. Pentru mine e un factor de echilibru, nu mai ești într-o cușcă, ești într-o comunitate. Ideea de comunitate europeană nu e o formulă, ea cred că va funcționa într-un mod foarte important. Turneul ăsta, mă rog lui Dumnezeu, poate să fie un alt moment nodal în cariera mea. Experiența acestui turneu îți dă un sentiment de liniște... pentru neliniști. Poți să privești ceva mai senin ideea că te afli în normalitate, nu mai ești izolat. Ceea ce a fost extraordinar în acest turneu a fost ideea că totul era normal. Intri într-un teatru și totul e la locul lui, oamenii care trebuie să facă o treabă, o fac pe aia și nu alta. Ar fi o discuție interesantă, poate, la revista «Teatrul azi» despre starea de primitivism tehnic a teatrului românesc. Nu artistic. O spun, și nu e un patriotism, urăsc lucrul ăsta — nu patriotismul, ci bravada! —, dar am această convingere, reală, că școala teatrului românesc este foarte puternică.

jignitor la picioarele lor de către Philostrate.» Michael Billington, autorul cronicii din **Guardian,** mai remarcă inventivitatea regizorală: «S-ar zice că domnul Darie a impus textului anumite idei, dar, fără chiar să știi româna, există o mulțime de semne cărora el le-a înțeles și părțile ascunse. Niciodată pînă acum, de pildă, nu le-am mai văzut pe Hermia și Helena jucate pasional (...) Domnul Darie scoate în evidență convingător erosul și umorul piesei. (...) În viziunea sa fermecătoare, **Visul** devine un imn al luptei imaginației anarhice împotriva destinului care manipulează».

Visul de la Comedie va cîștiga la Londra și un pariu: multe producții cu această piesă au uzat de elemente ale circului, iar celebrul spectacol al lui Footsbarn Theatre, menționat, se petrece chiar într-un uriaș cort al unui circ. Criticul lui **The Times** se va da bătut în fața ingeniozității cu care sugestiile circului sînt revelate de spectacolul bucureștean.

JEREMY KINGSTON: «Orice spectacol care face apel la elemente de circ trebuie privit cu cea mai mare circumspecție, dar în cel mai tensionat moment al acestui spectacol cei patru îndrăgostiți se balansează la înălțime. Fiecare îndrăgostit încearcă disperat să se prindă de partenerul dorit. Atît de abil este lucrat momentul, decurgînd firesc din tot ce s-a întîmplat pînă atunci, încît mare parte din reținerile despre sugestiile circului trebuie lăsate deoparte». **(The Times)**

Teatrul de Comedie, al cărui spectacol, după cum spuneau cei de la LIFT, s-a vîndut foarte bine la Londra, urma să facă un turneu la Sheffield, Oxford și Cambridge. 26 de spectacole în patru săptămîni. Partida, însă, fusese cîștigată.

MARIAN POPESCU

Marian Râlea în «Visul unei nopți de vară»

că. Dacă am reușit, oamenii de teatru, nu numai să avem o deschidere către lume, care este normală, și să ajungem ca prezența lui Peter Brook, de pildă, la București, să nu mai fie un eveniment — nu pentru că Peter Brook nu poate provoca un eveniment —, dar venirea lui la București să fie la fel de normală ca atunci cînd se duce la Paris, Tokio, Varșovia... Asta în primul rînd, în al doilea, cred că se întîmplă un fenomen, și cred că, din nou, revista «Teatrul azi» poate face o discuție. Afară de cîțiva critici de teatru, după părerea mea, care și înainte au rezistat, au fost luminați, un mare număr este total asincron față de ceea ce se întîmplă în critica de teatru din lume și față de fenomenul teatral românesc ca fenomen.

În continuare, Alexandru DARIE comentează schimbarea previzibilă a limbajului teatral. Bagheta lui Prospero, magia teatrală a funcționat în vederea codificării unor spectacole. După decembrie '89, a venit momentul unei reconsiderări a relației Teatru-Public, dar și al unei exprimări libere prin spectacol. Dacă înainte, spune el, mulți regizori puneau în scenă anumite piese, **Măsură pentru măsură**, de pildă, pentru a vorbi despre dictatură, acum se poate pune în scenă această piesă pentru a vorbi despre... **Măsură pentru măsură.**

— Lucrînd piesa lui Horia (Gârbea — n.n.), la Londra am fost pus în situația de a vorbi despre Revoluție pentru niște oameni care nu știau mai nimic. A trebuit deci să fiu cît mai exact față de ceea ce a vrut să spună autorul. Noi încă punem piese pentru ceea ce vrem **noi** să spunem, nu pentru ceea ce vrea să spună autorul.

— Spuneai, mai înainte, despre limbajul codificat. Cum se produce, chiar în ceea ce te privește, glisarea dinspre lumea acelui limbaj și o exprimare liberă a creatorului de teatru!

— Eu mă consider, într-un fel, un privilegiat. Am sesizat instinctiv pericolul auto-cenzurii. Eu, și înainte, nu am creat «momente» într-un spectacol, am avut intuiția că trebuie făcut un spectacol care în întregime trebuie să vorbească despre ceva, și atunci nu există riscul ciopîrțirii lui, ci al interzicerii lui. Deci pentru mine translația a fost ceva mai ușoară. Cum? Printr-o mai incomodă aplicație asupra textului, asupra studiului textului. O să provoc iar puncte de vedere contrarii, dar eu am convingerea că era mult mai ușor înainte, pentru o anumită categorie. O piesă, cînd o citeai înainte, te izbea prin contemporaneitatea unei situații politice. **Școala dictatorilor, Măsură pentru măsură, Hamlet...** într-o fracțiune de secundă, cînd le citeai, totul se ordona în jurul chestiei care plutea în aer, era ca o reacție biologică. Și atunci era «simplu». Acum e mult mai complicat căci eu trebuie să descopăr nu numai ce mă interesează pe mine — și asta e marea schimbare—, ci și ceea ce te interesează pe tine, spectator.

— Spune-mi, te rog, te-a izbit ceva neplăcut în comentariile de la Londra privind Visul?

— Un singur lucru, care din fericire nu s-a repetat cu toată lumea, un lucru care funcționează, probabil, peste tot în critica de ziar. Dacă apucă unul sau doi să vadă primii spectacolul, cam toată lumea merge apoi pe aceeași interpretare. Multă lume a vorbit despre totalitarismul ceaușist, despre cei patru «securiști»..., ăia în paltoane, sigur că ăia erau securiști (**În spectacol apar patru figuri sumbre, inchizitoriale** — n.n.), dar ei nu erau băgați în ochi, «citați», ei veneau dintr-un coșmar al nostru. Imaginile noastre, ale școlii noastre de regie sînt bogate. La noi se întîmplă o sinteză pe care — și aici iar nu sînt «rrromân» — nu am mai întîlnit-o în altă parte, poate la polonezi, între text, un realism al textului și un suprarealism al imaginii extraordinar de bogat. Ultimul spectacol al lui Galgoțiu, sau **Don Juan** al lui Frunză propun imagini ale subconștientului dintr-o zonă foarte specială. Pe mine imaginile teatrale mă preocupă foarte mult.

Eu am renunțat, de-a lungul spectacolelor pe care le-am făcut, la foarte multe lucruri pe care nu le-am putut realiza. Erau imagini întregi care au ieșit strîmb, din cauza anormalității tehnice. Ce s-ar fi întîmplat, de pildă, dacă domnul Ciulei nu aducea decor și costume de 10.000 de dolari pentru **Visul** sau dacă noi n-aveam la **Legături primejdioase** 30 de corpuri de iluminat din străinătate sau dacă nu exista computer la **Noaptea regilor.** Robert Wilson, poate o să vedem spectacolul său cu **Hamlet-machine,** nu mai lucrează decît cu laseri. Cum să spun, într-o lume a simplității cum a fost cea antică, prezența unui personaj nud pe scenă poate fi la fel de misterioasă ca și laserii lui Robert Wilson, dar noi nu mai trăim, din păcate, în această lume a simplității.

MARIAN POPESCU

UN SUCCES PENTRU «AMADEUS»

Este o experiență interesantă pentru un critic să participe (sau, dacă vreți, să asiste) la turneul în străinătate al unui spectacol românesc, lucru pe care l-am descoperit însoțind în Ungaria, la mijlocul lunii mai, trupa Teatrului din Oradea. Dar să lăsăm pentru final concluziile și să începem cu începutul.

Deci, cum a fost... În ceea ce mă privește, la început a fost o întrebare din partea Ministerului Culturii: sînteți de acord să însoțiți în Ungaria turneul cu **Amadeus** al Teatrului din Oradea? Un răspuns afirmativ (cunoșteam spectacolul și eram onorată să-i fiu martor în duelul cu publicul), apoi multă vreme nu a mai fost nimic. Am aflat după o vreme, mai mult întîmplător, că interpretul lui Amadeus, Cristian Șofron, nu va putea pleca la Budapesta pentru că exact în aceeași perioadă se va afla, cu un alt turneu, în Canada. Concurență serioasă, de ce să nu recunoaștem! Cînd eram mai convinsă că deplasarea sau s-a amînat sau s-a anulat, am aflat (cam tot din întîmplare) că vom pleca peste două zile (să mai precizez că era vorba tocmai de o sîmbătă și o duminică, zile în care întreaga Românie cade în odihnă ca în catalepsie, drept care n-ai de unde cumpăra o pastă de dinți ori un săpun, ca să nu mai vorbim de rezolvarea unor fleacuri cum ar fi pașaport, bilet de drum etc.?). Cum, însă, e bine știut că doar rapiditatea noastră ne poate egala lentoarea, totul s-a rezolvat într-un ritm impresionant și... și abia la Oradea am aflat surpriza cea importantă: pe Șofron nu-l părăsise cîtuși de puțin dorul de Canada, așa încît rolul principal al piesei avea să fie jucat de Doru Fârte. Repetase doar o săptămînă, **fără** regizorul spectacolului, Alexandru Darie, aflat tocmai atunci în străinătate (Anglia, parcă); o săptămînă, deci, timp insuficient și pentru a învăța replicile personajului, dar pentru a-i învăța sufletul, gîndurile, trăirile!

Așadar, emoții mari, emoții cu care un critic — sincer vorbind — nu prea e învățat. În mod obișnuit, la un spectacol, pe critic îl privește doar ce se vede pe scenă, nu și ce s-a petrecut pînă cu o clipă înainte, în culise. Așa cum, în mod obișnuit, el nu face caz dacă scena e mai puțin adîncă decît ar trebui (și la Teatrul «Thalia» din Budapesta **era** mai puțin adîncă, și la **Amadeus era** important acest lucru, din cauza decorului). Nu se sinchisește, de obicei, nici că sufleza pleacă după țigări cînd ar trebui să se afle pe baricadele repetiției de text ce precede cu doar cîteva ore reprezentația, nici că atunci cînd ajunge, totuși, are țigările dar nu și textul pe care ar trebui să-l urmărească. Și așa mai departe.

Nu prea departe, totuși, pentru că s-a făcut ora 7 seara, a bătut gongul și cortina s-a ridicat acoperind tot ce era altceva decît **Amadeus** față cu publicul său budapestan. O demarare destul de anevoioasă (observabilă poate doar de către noi, cei ce cunoșteam spectacolul), marcată de tracul pe care toți interpreții îl preluaseră de la Fârte, al cărui debut în rol se producea **acum** și **aici.** Am spus «îl preluaseră» și nu «îl împărtășeau» pentru că, oricît ar părea de ciudat, singurul ce nu părea nicidecum stăpînit de trac era tocmai Doru Fârte. Și am observat, la acea reprezentație, un lucru care nu o dată se întîmplă dar care este de fiecare dată tulburător: puternicul fluid de emoție ce-i unește în scenă pe actori, o solidaritate artistică ce ține parcă de instinct, de dăruirea pe care se clădește, întotdeauna, un moment de teatru. Mi se părea, urmărind cele dintîi scene, că prima grijă a actorilor era nu să strălucească ei, fiecare, ci să împingă în față **spectacolul,** luînd asupră-le povara de trac, de tensiune nervoasă a celui de alături, pentru ca mersul **spectacoiului** să nu fie nicicum împiedicat, pentru ca forța lui de a transmite gînduri, sentimente, pentru ca menirea lui de a răspîndi frumusețe să nu fie știrbite. Și **spectacolul** a crescut, cu fiecare scenă, și-a intrat cu autoritate în matcă, a convins publicul, îndrăznesc chiar a spune că l-a stăpînit, astfel încît aplauzele nu conteneau iar comentariile erau mai mult decît elogioase. Am auzit chiar — și nu rezist ispitei de a le cita — fraze de tipul: «sper că au văzut și ai noștri ce înseamnă utilizarea inspirată a luminii» sau «**asta** înseamnă teatru, **asta** înseamnă regie». Cuvinte care chiar pe un neînsemnat «chibiț» — cum era, în acea împrejurare, criticul — nu-l puteau lăsa indiferent.

Spectacolul următor, de la Miskolc, a început, și el, marcat de o îngrijorare: sala era doar pe jumătate plină, punct de pornire nu prea încurajator pentru actori. Am văzut însă, curînd, că dacă publicul nu era numeros, era în schimb competent. Nu generos ci competent, astfel încît aplauzele cu care au întrerupt (minunate întreruperi) adesea spectacolul erau un semn al exigenței artistice, al priceperii, nu al amabilității ospitaliere. Cei ce veniseră la spectacol în pofida unei ploi reci, interminabile, mohorîte, care bombănea acru pe acoperișuri și trotuare de cîteva zile, cei ce veniseră deși vinerea nu e zi bună pentru teatru (cum ni s-a explicat), știau de ce au venit, ce așteaptă, ce văd. E limpede, ei nu «se întîmplaseră» în sală, ei erau **spectatori.** Cu căști, cei mai mulți dintre ei, în care ascultau traducerea (turul de forță de a asigura traducerea simultană urmărind ritmurile, niciodată aceleași, ale spectacolului, respirația lui, care e mereu alta, a aparținut actriței Kiss Ildikó, de la secția maghiară a teatrului orădean).

Am urmărit cu atenție — și la Budapesta, și la Miskolc — prezența căștilor iar faptul că erau numeroase m-a bucurat; asta însemna că în sală mai mulți erau cei veniți din motive de ordin artistic, nu (sau nu în primul rînd) sentimental. Iar dacă pe suporteri spectacolul nu trebuia să-i dezamăgească, să-i întristeze, cu spectatorii înfruntarea era mai strînsă, pe ei trebuia să-i cucerească. Și au fost cuceriți, după cum au dovedit-o aplauzele, florile, comentariile, vizitele la cabină dar și articolele apărute, imediat după reprezentație, în presă. Meritul revine maestrului Ion Mâinea, artist de aleasă stirpe, lui Doru Fârte și Oanei Mereuță, Simonei Constantinescu (intrată în rol tot de azi pe mîine) și lui Nicolae Toma, lui Ion Abrudan, Marcel Popa, Petre Panait, Dorin Presecan, Ileana Iurciuc, Mariana Vasile, Ioan Moldovan, Ion Ruscuț, tuturor celorlalți interpreți. Meritul revine, însă, și celor din culise — sunetiști, mașiniști, garderobiere, ba poate și șoferilor celor două autobuze care s-au rătăcit cu consecvență prin Budapesta, dar s-au și dez-rătăcit cu bărbăție. Toți la un loc, într-un fel sau în altul, au contribuit pentru ca turneul în Ungaria să fie ceea ce a fost: un succes.

CRISTINA DUMITRESCU

TEATRUL ROMÂNESC PE SCENA LUMII

PE PUNCTE, DESPRE GALA TÎNĂRULUI ACTOR

Elena Manoliu — premiul I

Edestul de straniu sentimentul pe care-l încerci cînd scrii un articol dedicat unui eveniment al vieţii curente, ştiind că articolul în cauză va apărea peste cîteva luni, adică atunci cînd «de mult s-a stins în drum, în depărtări albastre» evenimentul relatat. Cum soarta unui lunar de cultură — acum, aici — e limpede, măcar pentru că tipografiile noastre sînt cum sînt şi cîte sînt, nu poţi fi decît descurajat atunci cînd povesteşti, pe o căldură ucigătoare, cum a fost în luna iunie la Costineşti, aşteptînd ca virtualul cititor să recepţioneze mesajul în decembrie dîrdîind de frig lîngă un calorifer posomorît.

Am făcut această destul de lungă introducere nu atît pentru o lamentare în plus, cît pentru a explica de ce însemnările ce urmează nu-şi propun să informeze despre Gala tînărului actor, Costineşti 1991, ci, eventual, a prefaţa ediţia 1992. Aşadar, aflîndu-ne în preajma ediţiei a X-a a Galei, vom încerca să punctăm ce-a fost bine, ce-a fost rău în anul precedent, întru aducere aminte şi de folos învăţătură.

Mai întîi, ce ni s-a părut a fi bun cîştigat:

● Spre deosebire de celelalte festivaluri de teatru desfăşurate în 1991, pentru Costineşti s-a făcut o preselecţie a candidaţilor. E o dovadă, nădăjduim, că ne-am înfrînt în sfîrşit complexul cenzurii, complex care ne-a făcut uneori, în perioada scursă din decembrie '89 pînă acum, să renunţăm la orice fireşti repere de calitate, pentru a nu fi suspectaţi de închistare dogmatică. Considerăm nimerit ca ediţia '92 a galei să preia ideea preselecţiei şi dacă o poate face chiar mai... selectiv, toată lumea ar avea de cîştigat.

● Tot spre deosebire de alte festivaluri (mai precis de altul, «Cîntarea României»), palmaresul nu a cuprins mai multe nume decît lista participanţilor. Juriul a acordat trei premii (I — Elena Manoliu, de la Braşov; II — Florin Piersic jr., absolvent I.A.T.C., promoţia '91; III — Viorica Vatamanu, absolventă I.A.T.C., aceeaşi promoţie) şi o diplomă de participare a trupei olandeze de teatru studenţesc F.R.I. (de la Franţa, România, Italia, ţări din dramaturgia cărora se alcătuieşte, în general, repertoriul trupei dar şi pentru că trimite la cuvîntul «free», adică «liber»). Sigur că premiile au fost, ca la orice competiţie (mai cu seamă artistică), aplaudate şi contestate în părţi egale. În ceea ce ne priveşte, ne înscriem în prima categorie deşi (cum spuneam, la capitolul «premii» există întotdeauna măcar un «deşi») avem convingerea că momentul semnat de Radu Duda se cuvenea şi el distins; măcar pentru profesionalitate, dar sigur pentru mai mult decît atît.

● O idee foarte bună a fost organizarea stagiului internaţional pentru tinerii critici, în timpul şi în relaţie directă cu Gala. Sigur că această iniţiativă a Asociaţiei internaţionale a criticilor de teatru (realizată, anul acesta, în colaborare cu secţia sa română) nu se poate desfăşura de fiecare dată în ţara noastră, dar merită reţinută, credem, ideea de a înscrie în programul fes-

tivalului de la Costineşti, şi la celelalte ediţii, o activitate anume dedicată tinerilor critici.

● De asemenea demnă de reţinut este preocuparea de lărgire a sferei de participare prin prezenţa unor oaspeţi străini. De această dată trupa olandeză de care am amintit (condusă de doamna Liana Alexandrescu), cu o piesă de Matei Vişniec, nejucată la noi, Spectatorul condamnat la moarte, dar şi personalităţi din lumea criticii şi a învăţămîntului teatral: Carlos Tindemans, George Banu, Chantal Boiron.

Experienţa ediţiei '91 ar trebui să dea însă de gîndit, în viitor, organizatorilor dar şi participanţilor, măcar asupra cîtorva teme:

● Importanţa datei la care se desfăşoară Gala, deci posibilitatea de a avea spectatorii la Costineşti, în sala de spectacole, nu la Bucureşti şi în celelalte centre universitare, în clasa de examene;

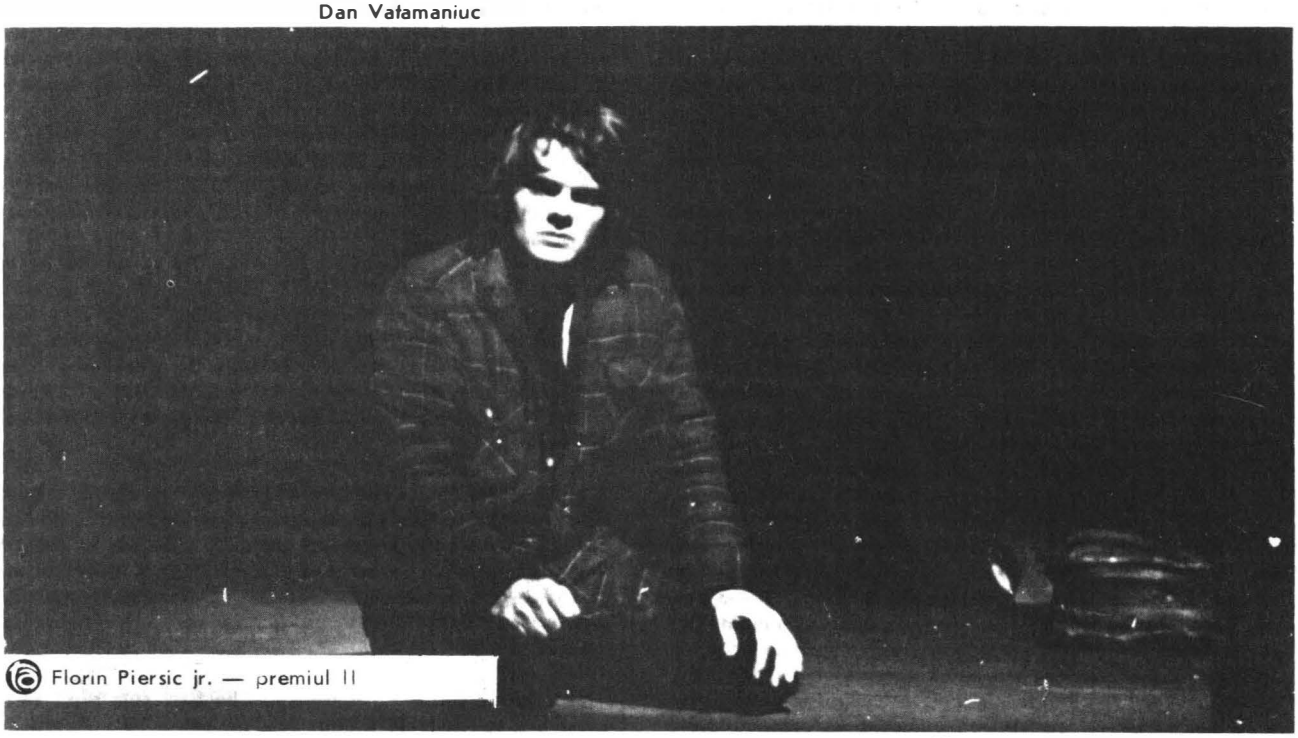
● Preocuparea din partea participanţilor de a pregăti un program, un repertoriu anume pentru concurs. Desprinderea unui monolog dintr-un spectacol mai vechi, ori încropirea unei «probe de concurs» din amintiri şi «materiale refolosibile» nu sînt în măsură să înalţe ştacheta acestui concurs;

● Necesitatea unei îndrumări regizorale — oricît de sumare — a fiecărei seri a Galei, astfel încît publicul să poată urmări spectacole de un tip anume, nu examene de admitere la Institut;

● Ar mai fi, apoi, de dorit, ca programul exact al fiecărei seri să nu rămînă un mister şi pentru organizatori, pînă în clipa desfăşurării lui; ca probele odată susţinute să nu mai fie repetate «după dorinţa clientului» şi indulgenţa juriului şi ar mai fi de dorit (dar cînd nu e!) şi multe altele. Bunăoară, ca vremea să fie frumoasă pentru ca bunăstarea spirituală să nu rămînă fără geamăna ei, bunăstarea materială.

CRISTINA DUMITRESCU
fotografii de
Dan Vatamaniuc

Viorica Vatamanu — premiul III



Florin Piersic jr. — premiul II

DIALOG

SEBASTIAN COSTIN:

«Acum teatrul românesc încearcă să se redefinească pe sine»

La invitația Uniunii Scriitorilor și a Fundației culturale române, în iulie '91, s-a aflat la București criticul Sebastian Costin, actualmente președinte al Asociației scriitorilor israelieni de limbă română. N-am pierdut prilejul de a avea cu domnia sa un dialog sincer, ca între vechi prieteni, legați — peste vremuri și ani — de dragostea lor statornică pentru teatru.

— Cum găsești oamenii?

— Cei foarte apropiați, foarte puțin schimbați. Dar, în general, mi se par teribil de pătimași și de implicați sufletește în dispute politice și morale, chiar pînă la ură. Deci, mai mult decît trebuie și cu foarte puțină seninătate intelectuală și detașare de conflictele cotidiene. Pe de altă parte, îi găsesc destul de dezorientați și de dezinformați, în ciuda potopului de informații cu care sînt asaltați.

— Vrînd-nevrînd, e vorba, aici, de calitatea informației care le parvine.

— Subiectul discuției noastre nu e presa, dar — dacă vrei să vorbim și despre asta — există foarte puțină informație pură, chiar dacă presa ca atare a făcut un salt valoric important, avînd acum multe condeie sclipitoare. Numai că toată lumea comentează, toată lumea își dă cu părerea, polemizează, iar informația pură e și sărăcită și deformată. Un singur exemplu: în cadrul campaniei în jurul problemei evreiești s-a lansat o informație de o absurditate fără margini, potrivit căreia sionismul mondial pregătește așezarea în România a sute de mii de evrei din Uniunea Sovietică. Nici ei nici Israelul n-ar avea nici un interes în acest sens, deci absurdul e fără margini. Totuși, am descoperit oameni serioși, nici măcar antisemiți, crezînd că e adevărat, deși e absurd.

— Eu auzisem că sînt făcute demersurile necesare pentru repatrierea în România a sute de mii de evrei de origine română, din Israel. Ceea ce, mie personal, nici măcar nu mi s-ar fi părut atît de absurd, exceptînd bineînțeles cifra de sute de mii.

— După revoluție, autoritățile române au făcut gestul splendid de a anunța că toți foștii cetățeni sînt așteptați acasă cu brațele deschise. În practică, pentru evreii din Israel, asta rămîne o invitație de principiu. Cu totul sînt în Israel 400.000 de evrei din România, deci cca. 10% din populația țării, în care intră și fiii și nepoții celor plecați din România. Pentru 90% dintre aceștia nu se poate pune problema «repatrierii», pentru că ei sînt acum, pe drept, în țara lor, unde au prins rădăcini economice, sociale și culturale. Cu o minoritate de intelectuali s-a petrecut însă un fenomen foarte interesant. Mă refer la cei nou veniți, în ultimii 20—30 de ani. S-a produs un fenomen de reînnodare bruscă a legăturilor spirituale cu România, care pentru mulți a fost un adevărat șoc. Un excelent scriitor de limbă ebraică, Yotam Reuveni, plecat la 14 ani din România și care a început să scrie direct în ebraică, la 20—21 de ani, construindu-și de atunci o foarte solidă carieră literară, a simțit brusc nevoia să scrie în românește și să devină ceva ce n-a fost niciodată: scriitor român. A scris în cîteva săptămîni o carte, pe care a adus-o aici și care urmează să apară la o editură importantă. Pentru noi ceilalți, care am scris tot timpul în limba română — literatură, gazetărie — șocul a fost mai mic, pentru că — cel puțin pe planul limbii — legătura nu s-a rupt niciodată. Oricum, e un sentiment extraordinar să poți vorbi și publica aici, din nou, alături de prietenii tăi dintotdeauna.

— Dar teatrul, cum îl găsești?

— În materie de teatru — de care am continuat să mă ocup în toți acești ani, aproape 18, de cînd am plecat din România — am avut marea bucurie să văd acum «trilogia» lui Andrei Șerban, un spectacol extraordinar, cu o forță de expresie extraordinară și o înnoire din temelii a limbajului, cu siguranță cel mai bun spectacol pe care l-am văzut în ultimii 10—12 ani. Și te asigur că am văzut foarte multe spectacole și la mine acasă și în Europa.

— El are, de fapt, vreo 17 ani de cînd a fost gîndit ca atare.

— Cu una dintre părți, cred că poate cu Medeea, a fost cîndva și în Israel, la Ierusalim, dar n-am apucat să văd spectacolul atunci. Am văzut și montarea lui Ciulei cu **Deșteptarea primăverii,** un spectacol făcut cu mare profesionalitate și delicatețe, cu finețe afectivă, cu dragoste și cu umor, avînd și scene de comedie antologice, fără a fi însă un mare moment de teatru. Am mai văzut la Național o perfectă demonstrație de profesionalitate, **Cabinierul,** cu a doua distribuție, din care fac parte Mihai Fotino și Mircea Albulescu.

— Cum ai caracteriza momentul actual al teatrului românesc?

— O bună parte din repertoriul teatrului bucureștean e dedicat încercării de a redefini teatrul. În general, arta și gîndirea românească încearcă acum, după debarasarea de cenzură și servitute, să se redefinească. Iar teatrul reușește s-o facă chiar înaintea literaturii. Sînt multe piese despre teatru, despre actori, despre importanța teatrului în viața individului și a colectivității. Se vede că oamenii în general și oamenii de teatru în special pun întrebări în legătură cu destinul și rostul lor. În context, mi se pare că revista **Teatrul azi** își pune și ea aceleași întrebări, cu mare acuitate, și găsește deseori răspunsuri precise și bine formulate. Pe scurt, e o excelentă revistă de teatru, greu de făcut, pentru că, fiind singura, trebuie să îndeplinească și rolul unei reviste teoretice și pe acela de a urmări în permanență pulsul mișcării teatrale — de obicei mai multe publicații fac lucrul ăsta — deci, pe scurt, e foarte bine gîndită, foarte bine scrisă și foarte frumos construită. Acum, în România, reviste bune mai sînt, dar reviste frumoase nu prea.

Aș vrea însă să inversăm puțin rolurile și să te-ntreb și eu pe tine cîteva lucruri. De pildă, cum vezi ieșirea societății și, mai ales, a culturii românești, din criza în care se află?

— Răspunsul meu poate o să te surprindă. După mine, România se află acum într-o «perioadă de trecere» și deci «criza» de care aminteai e absolut firească. Din păcate, de cînd e ea, România s-a aflat aproape mereu într-o «perioadă de trecere».

— «De trecere» de la ce la ce?

— Să zicem de la ceea ce e de presupus că era pe vremea lui Burebista și Decebal la ceea ce avea să vie odată cu invazia dar și cu administrația romană, iar mai tîrziu, de la această «etapă» la ceea ce aveau să aducă năvălirile popoarelor migratoare, în alte «etape de trecere», apoi de la acest stadiu la formarea statelor feudale, mai tîrziu la «protecția» Fanarului ș.a.m.d.

— Și azi?

— Evident, de la totalitarism la libertate, cum sună chiar emisiunea specializată a unui post de radio. Tu vorbești de

«criza» actuală a societății și culturii românești, dar poate că marea lor «criză» a fost în trecut, în cei 45 de ani, care și ei se dovedesc acum a fi fost doar «de trecere».

— Crezi deci că tot ceea ce s-a întîmplat aici, în anii tinereții noastre, a fost un coșmar sau o etapă firească, obligatorie, a acestor neîncetate «treceri»?

— Firească, nu. Obligatorie, da. În condițiile geo-politice date și cu generosul concurs al loialității internaționale de care am beneficiat la finele celui de-al doilea război mondial, a fost o etapă ineluctabilă. Degeaba facem acum o nesfîrșită serie de încriminări, cîtă vreme ultăm așa de ușor unde ne aflam. S-a zis că «la răscrucea imperiilor moarte», numai că ele au fost și sînt mai vii ca niciodată. Chiar dacă între timp imperiile ca atare s-au mai schimbat și ele, modificîndu-și aliațele și fațada. Cît privește deci «criza» de care vorbeai, ea e într-o oarecare măsură reală, dar e și firească, fiind o criză de creștere.

— Cum se va ieși din ea?

— Evident, intrîndu-se într-o altă «etapă de trecere», care va avea și ea, propria-i «crîză»! «Din această dilemă nu putem ieși, am zis!» Caragiale nu ne-a bîrfit, ci ne-a cunoscut foarte bine și abia acum o să ne dăm și mai mult seama de valoarea operei sale.

— Pentru că ai ajuns la Caragiale, vreau să-ți mai pun o întrebare. Amîndoi am început să facem critică de teatru în anii cei mai frumoși din istoria teatrului românesc postbelic, în care o anumită deschidere politică, conjuncturală, a permis oamenilor de teatru să facă lucruri extraordinare. Crezi că teatrul românesc de după decembrie '89 e la nivelul teatrului de-atunci?

— Știu eu dacă noi înșine mai sîntem, acum, măcar la nivelul nostru de-atunci! Cît privește teatrul, cred că, într-adevăr, ceva s-a pierdut. Opreliștile de tot felul, pe care oamenii de teatru le simțeau, au fost — numai aparent paradoxal — foarte «stimulative» și finalmente chiar «benefice» pentru teatru, care trăiește totdeauna din «conflict». Cu cît «conflictul» e mai mic (chiar al teatrului cu societatea) s-ar putea ca și «miza» teatrului să fie mai mică, iar retragerea lui în zonele comercialului n-ar trebui să ni se pară atît de condamnabilă.

— Dar din punct de vedere al calității, al meseriei teatrale, e vreo deosebire esențială?

— Cred că există un cult al generației tinere pentru maeștri, de care «sufeream» și noi, și care ne determină doar pe noi, generația noastră, să întrezărim astăzi o asemenea diferență. Dar acest cult există și la generația tînără de azi, pentru actualii maeștri al generației mature, și cred că ea nu percepe o astfel de diferență. Chiar dacă n-a văzut spectacolele de odinioară ale lui Clulei, Pintilie, Esrig, Penciulescu sau Vlad Mugur, a văzut totuși excelente spectacole datorate Cătălinei Buzoianu, lui Alexa Visarion și Dan Micu, lui Iulian Vișa și Florin Fătulescu, pentru a nu mai aminti de spectacolele mai noi ale lui Andrei Șerban.

Dar să ne reluăm încă o dată rolurile inițiale în acest dialog. Uite, acum aș vrea eu să te mai întreb ceva. S-a făcut foarte mult caz în ultimul timp, în presa internațională, de așa-zisul «antisemitism» al românilor. Dat fiind că noi doi sîntem prieteni de peste 30 de ani, aș vrea să-ți cunosc punctul de vedere și în această delicată chestiune.

— Am plecat din România la vîrsta de 34 de ani și n-am avut pînă atunci ocazia să cunosc în vreun fel un asemenea fenomen.

— Ce șanse acorzi existenței T.E.S.-ului în România!

— Idișul e o limbă care tot moare de 100 de ani. Cel puțin așa zice Isaac Bashevish-Singer, marele scriitor de limbă idiș de la New York, laureat al Premiului Nobel. S-ar putea să aibă dreptate. Există acum, în lumea intelectuală, un mare interes pentru limba idiș, există catedre de idiș la multe universități importante, iar de curînd am văzut la televiziunea israeliană un tînăr japonez care vorbea un idiș perfect, urmînd să pună bazele unei catedre de specialitate la universitatea din Tokio. Dincolo de asta, idișul e o limbă ai cărei vorbitori naturali se sting, fiind considerată mai mult ca un obiect de muzeu (marele ei farmec consta, cîndva, tocmai în faptul că era o limbă vie, foarte expresivă). T.E.S.-ul e una dintre cele mai bune dovezi că idișul e o limbă de muzeu. În ordinea naturală a lucrurilor ar fi ca el să dispară, la un moment dat, din lipsă de «combatanți».

— Crezi că ar interesa, în Israel, un teatru al actorilor proveniți din România! Nu de alta, dar sînt destui pentru a încropi cel puțin un teatru.

— Un teatru în limba română, nu. Se montează din cînd în cînd spectacole, din ce în ce mai puține și cu o viață din ce în ce mai scurtă, pentru vorbitorii de limba română, dar acest public se împuținează și el în chip natural, așa că în ultima vreme pînă și turneele din România sînt tot mai rare și orientate mai cu seamă în direcția spectacolului comercial. În schimb, așa cum s-a mai scris în revista voastră, în teatrul ebraic, în limba națională a țării, funcționează ceea ce localnicii numesc o adevărată «mafie» românească: mulți actori și animatori de vîrf ai scenei ebraice sînt proveniți din România, iar actorii tineri, sosiți în ultimii ani, au ajuns foarte repede la performanțe și la notorietate.

— Hotărîrea ta și a soției tale de a pleca în Israel crezi că s-ar mai fi produs și în anul în care ne aflăm, în 1991!

— Nu. Hotărîrea noastră a fost provocată direct de «tezele din iulie 1971» ale lui Ceaușescu. Am înțeles ce-o să se întîmple în cultura românească și, pentru că aveam posibilitatea s-o fac în legalitate și fără drame prea mari, am decis să plecăm.

— Din punct de vedere al vieții teatrale, pe care ai cunoscut-o atît de bine aici, ce regreți că n-ai în Israel!

— N-am mari regizori și regretul nu este atît al meu cît al teatrului israelian. Există o școală actoricească foarte serioasă acolo, dar pentru regizori se pare că nu e de ajuns școala. Tinerii regizori israelieni se formează la cele mai bune școli din lume, dar, cu toate acestea, cu două-trei excepții, sînt cu mult sub nivelul fie și al bunilor profesioniști din România, ca să nu mai vorbesc de marii artiști.

— Din același punct de vedere, ce crezi că am putea noi să regretăm că nu avem, la nivelul la care poate unele lucruri există în Israel!

— Poate două sau trei lucruri, neesențiale. În primul rînd, condițiile tehnice ale celor cîtorva teatre subvenționate din Israel. În al doilea rînd, poate — nu știu exact ce se întîmplă acum, în România — uriașul interes al tineretului pentru teatru. Teatrele israeliene funcționează mai ales pe bază de serii pentru abonați și sălile sînt întotdeauna pline. În al treilea rînd, contactul permanent cu marele teatru al lumii, în Israel venind în ultima vreme regizori dintre cei mai mari, din întreaga lume, de la Liubimov la Steven Berkoff, inclusiv Cătălina Buzoianu și Dinu Cernescu, ale căror spectacole au avut un mare ecou în Israel. La Ierusalim există un mare festival internațional, care are loc în primăvară, și unde se pot vedea, exemplificate de cele mai bune trupe, toate marile tendințe ale teatrului contemporan.

— Ce-am putea face noi, oamenii de teatru, fie că ne aflăm aici ori în Israel, ca să nu ne înstrăinăm și mai mult unii de alții, decît am fost siliți s-o facem, pînă acum!

— Să ne întîlnim mai des, și aici și acolo, cu spectacole, cu schimburi de opinii și de informații, lucru care acum e perfect posibil.

a consemnat
VICTOR PARHON

CORNELIA HÂNCU EULERT:

„Parcă n-am trăit niciodată aici... Parcă niciodată n-am trăit în altă parte..."

Pentru cei care au cunoscut teatrul românesc al anilor '65—'75, (una dintre «vîrstele de aur» ale scenei noastre), Cornelia Hâncu nu are nevoie de prezentări. Făcea parte din trupa de teatru studențesc a lui Andrei Șerban (trupă faimoasă, deși neconstituită oficial) care obținuse numeroase premii în România și la importante festivaluri intrenaționale de teatru experimental (Zagreb 1965 și 1966, Wroclaw 1967). După un an de regie, la clasa Radu Penciulescu, a trecut la secția actorie («se poate spune că am făcut schimb cu Andrei Șerban») pe care a absolvit-o în 1968. A fost repartizată la Naționalul din Iași, a jucat mult, aproximativ cincisprezece spectacole în cinci ani, în montări importante ale perioadei («m-a interesat cam tot ce am făcut atunci, dar păstrez o amintire specială spectacolului Cătălinei Buzoianu cu Bolnavul închipuit, în care jucam nici mai mult nici mai puțin decît șapte roluri»). Din 1974, Cornelia Hâncu trăiește în S.U.A. Face regie, lucrează în învățămîntul artistic și practică, de asemenea, ceea ce în engleză se numește «drama as therapy» (în românește nu se numește nicicum, pentru că nu există); o terapie prin teatru, deci, foarte la modă în prezent în cam toată lumea.

— Cum a început, pentru dumneavoastră, «descoperirea Americii»?

— Cu o senzație de panică extraordinar de puternică. Abia ajungînd acolo mi-am dat seama în ce măsură îmi lipsise (ne lipsise) informația. E adevărat, aveam o experiență artistică valoroasă (ea rămîne și acum foarte importantă), dar informația... M-am apucat să învăț, nu exista altă soluție. Am hotărît să studiez regia, am dat o probă pentru a fi admisă la cursuri și în urma acestei probe am devenit studentă și în același timp asistentă (o dovadă că experiența românească, de care vorbeam, avea valoare). După obținerea licenței aveam de ales între a pune spectacole în scenă și a mă dedica învățămîntului teatral. Le-am ales pe amîndouă.

— Cum v-ați apropiat de «drama as therapy»?

— Într-un fel, lucrurile s-au legat, totul a venit de la sine. Făcusem în România teatru experimental, în care psihologia are un rol important, cunoșteam «teatrul pentru săraci» al lui Grotowsky, teoria lui Brook despre «spațiul gol», eram cu toții influențați de ideile lor. În '78—'79 am urmat la Zürich, la «Jung Institute», un curs de psihologie care, practic, mi-a ordonat cunoștințe și experiențe anterioare. De fapt, formarea unui actor este o formare psihologică în primul rînd. Principiile dramei ca terapie s-au născut, în bună măsură, din principiile teatrului experimental al anilor 60, 70 (terapia pentru săraci, terapeutica spațiului gol etc.).

— Cui se adresează, ce categorii are în vedere acest tip de teatru?

— Copii handicapați, bătrîni, schizofrenici, pușcăriași și mulți alții. Altfel spus, persoanele «cu probleme», marginalizații care nu se pot integra în fluxul normal al vieții sociale.

— Concret, care este scopul urmărit? Se poate vorbi de vindecare în cazul acestei terapii?

— Vindecare, e mult spus. Ajutorul este însă real, terapia urmărește — și reușește, cel mai adesea — să redea pacientului încrederea, respectul de sine. Arta îi ajută să îndrăznească o deschidere spre lume dar, bineînțeles, nu pune diagnosticul și nici nu însănătoșește.

— Reveniți după foarte mulți ani în România. Cu un gînd anume?

— Cu nici un gînd precis. Dintr-un impuls interior imposibil de reprimat și cu dorința de a ajuta. Nu știu cum, nu știu nici măcar dacă are cinva nevoie de mine, dar simt (și sînt convinsă că toți cei plecați simt același lucru) că a venit timpul să restitui ceea ce mi s-a dat. Cum? Poate voi găsi o cale.

— Cum ați regăsit Bucureștiul? Cum v-ați regăsit, acum, în București?

— Parcă n-am trăit niciodată aici... Parcă niciodată n-am trăit în altă parte... Oricum, firele nu sînt rupte, drumul vechi nu s-a închis. Măcar pentru că — și asta mi se pare tulburător — nepoata mea, Ilinca Goia, este studentă la actorie și joacă într-un spectacol pe care l-a pus în scenă Andrei Șerban...

CRISTINA DUMITRESCU

ORAȘUL CA SPAȚIU TEATRAL

În secolul XVII, o cronică a Țării Românești consemna un eveniment bucureștean: o bătălie între oștenii lui Matei Basarab și cei ai unuia dintre rivalii săi la domnie, desfășurată undeva, în preajma mănăstirii Plumbuita. A fost, se pare, o bătălie atît de încrîncenată și zgomotoasă «de se suiau românii cu copiii pe garduri să vadă cum se bate războiul».

Oriunde și oricînd în orașe viața a fost trăită dar și privită de locuitorii proprii, curioși în fața spectacolului obișnuit al străzii sau fascinați de evenimente ieșite din comun, unele întîmplătoare, altele organizate: promenade, alaiuri de nunți sau înmormîntări, carnavaluri, procesiuni, defilări, cortegii, incidente, distracții populare și multe alte asemenea fapte de viață. Acestei nevoi de spectacol, proprie ființei umane, orașul i-a răspuns prin structurări speciale, fie improvizate, pe străzi, în piețe, în parcuri, fie prin intervenții urbanistice proiectate special, cu țel precis, creînd spații adecvate unor «reprezentații» de un anumit tip.

Banca de la poarta casei de mahala, balconul discret, închis, al locuinței fanariote, cafenelele cu mesele scoase în stradă, «corso»-urile și grădinile publice cu chioșcul pentru fanfară, toate aparțin orășanului în calitatea sa de spectator și, concomitent, actor. Orașul devine un decor viu, neprelucrat, iar spectacolul vieții se desfășoară în cadrul real al vieții, într-o organică și firească interferență.

Urbanistul-scenograf intervine în momentul în care i se solicită amenajări urbane cu destinație «teatrală». Investiții însemnate, adesea implicînd intervenții brutale în textura orașului, aceste «scenografii» urbane au provenit, în majoritatea cazurilor, din sfera puterii, fie că va fi fost politică, fie religioasă, fie dintr-o necesară corelare a ambelor forțe.

Se pare că prima stradă concepută ca spațiu teatral a fost celebra Cale a Procesiunilor din Babilon: neobișnuit de largă, cu pereți opaci, decorați cu o strălucitoare îmbrăcăminte de ceramică smălțuită, cu ritmul solemn al leoaicelor apotropaice figurate într-o friză continuă, principala arteră a Babilonului a fost imaginată ca decor al unui act sacru, procesiunea către sanctuarul Etemenanki, «casa cerului și a pămîntului», dominat de turnul lui Babel.

Nu întîmplător, orașele antichității grecești nu au cunoscut asemenea amenajări urbane; viața—spectacol a cetății se desfășura în agora, marile procesiuni urcau, pe trasee sinuoase, spre acropola polisului, în mod firesc, fără ostentație arhitecturală.

«Lex Romana» s-a instaurat, în schimb, și prin arhitectură. Marile foruri, străzile somptuoase cu colonade din marmoră, arcele de triumf din Roma, Palmira, Sabratha sau Timgad, din orașe italice sau din provincii, au fost concepute întru a crea decorul plin de fast al alaiurilor și procesiunilor, al orgolioaselor «triumfuri» imperiale. În acest caz efectul scenografic este căutat, programat spre a impresiona o lume căreia i se oferea spectacolul fascinant și copleșitor al puterii imperiale.

Între spectacolul vieții și spectacolul puterii balanța s-a înclinat, de-a lungul vremurilor, dintr-o parte în alta, iar orașul a înregistrat aceste oscilații cu precizia unui seismograf. Piețele medievale ale Florenței sau Sienei au fost folosite — nu proiectate — ca spații pentru spectacolele comunei, sărbători sau execuții, întreceri sau jocuri; misterele medievale se desfășurau pe parvis-ul catedralei; pe canalele Veneției se organizau regate avînd drept fundal dantela în piatră a palatelor. Dar cînd Lorenzo Bernini a proiectat organismul complex al pieței Sf. Petru, este incontestabil faptul că a urmărit obținerea unor efecte scenografice: celebra piață cu amplele sale hemicicluri apare ca un imens spațiu teatral avînd drept fundal cea mai mare catedrală a creștinismului occidental, către care, la marile sărbători, se îndreaptă privirile imensei mulțimi a credincioșilor.

Evoluînd către timpurile moderne, lumea europeană pare să fi abandonat treptat acest tip de amenajări urbane de reprezentare, în favoarea unei dezvoltări firești a spațiilor ce alcătuiesc cadrul de existență al comunității: spectacolul orașului iese din sfera oficială și reintră în cea a vieții obișnuite. Dar distorsiunile istorice nu au lipsit, transferate fiind, aproape automat, în distorsiuni urbanistice. Ce altă semnificație pot avea intervențiile brutale ale celebrului arhitect A. Speer, arhitectul lui Hitler, în structura Berlinului sau a altor orașe din Germania, decît cea de a crea un decor pentru o «temă» urbanistică de interes politic: marile defilări și uriașele întruniri publice, totul exacerbat de orgoliul puterii transferate în forme arhitecturale? Aceeași temă reapare și în alte variante: Piața Roșie dominată de strania alcătuire de mausoleul-tribună (idee reluată și la Sofia), amorfa piață fostă Stalin din București cu periodic încropita tribună oficială, precare soluții pentru un scop similar, spectacolul puterii. O similară «concepție» a generat așa zisul spațiu pentru defilări de pe Știrbei Vodă cu nu mai puțin penibila combinație hibridă de tribună cu muzeu. Modelul acestui decor oficial a proliferat în centrele civice ale marilor orașe, alterînd grav, adesea iremediabil, chiar nucleele istorice ale acestora.

Acest urbanism scenografic totalitar, grandilocvent și ostentativ, trebuie privit ca o lecție, lecția dură a orașelor sacrificate pentru o idee unică, pentru un anumit tip de spectacol, cel în care ruptura dintre actor și spectator este totală. Orașul rămîne însă capabil — și istoria o dovedește — să fie decor al spectacolului vieții urbane, în toată complexitatea sa, iar căile de atingere a acestui deziderat sînt multiple. Se poate, de pildă, repune în discuție, din acest unghi, rolul străzii, privită nu numai ca spațiu de circulație, ca alee între blocuri insipide, ci ca o reală scenografie urbană, cu vitrine și cafenele, cu o viață socială proprie, așa cum va fi fost Calea Victoriei. Investituri funcționale variate pot fi conferite oricăror locuri publice: Beaubourg-ul parizian sau celebre centre americane sînt spații de spectacol, un spectacol al actului cultural desfășurat pe viu, organizat sau spontan, palatul lui Dioclețian din Split nu este un simplu sit arheologic, ci un loc unde se desfășoară o viață intensă care ea însăși este o reprezentație. Și exemplele se pot multiplica la nesfîrșit.

Important este de a nu neglija, în dinamica firească a orașelor, această importantă componentă a vieții urbane care este, alături de existența curentă, fața văzută a urbei. Ei i se poate răspunde prin expresivitatea spațiului urban, calitatea acestuia de a fi un decor adecvat spectacolului vieții. Și dacă acest spectacol este rezultat din fuziunea între omul-spectator și omul-actor, dacă se înscrie în firescul acțiunilor și comportamentelor locuitorilor, urbanismul «scenografic» își va putea desfășura valențele benefice pentru urbe, pentru comunitatea umană căreia i se adresează.

SANDA VOICULESCU

CRONICA

„O REPREZENTARE ÎNSORITĂ A VIEȚII"

DEȘTEPTAREA PRIMĂVERII de Frank Wedekind. Traducerea: Liviu Ciulei ● TEATRUL «BULANDRA» ● Data premierei: 7 iulie 1991 ● Regia și decorul: Liviu Ciulei ● Costume: Nina Brumușilă ● Distribuția: Lucia Mara (Doamna Gabor), Zoe Muscan, Luminița Gheorghiu (Doamna Bergman), Anca Sigartău (Wendla Bergman), Manuela Ciucur (Thea), Cristina Buburuz (Martha), Emilia Popescu (Ilse), Maria Baboi (Ina Müller), Ștefan Bănică jr. (Melchior Gabor), Claudiu Bleonț (Moritz Stiefel), Marius Gâlea (Moritz Stiefel, Otto, Un delincvent), Mihai Constantin (Hänschen Rilow, Habebald, Un delincvent), Lucian Pavel (Otto, Un delincvent), George Ivașcu (Lämmermeier, Un delincvent), Silviu Geamănu (Robert, Un delincvent), Adrian Ciobanu (Ernest, Un delincvent), Mihai Gruia Sandu (Georg, Un delincvent), Ion Besoiu (Domnul Gabor), Constantin Drăgănescu (Domnul Stiefel), Mircea Gogan (Unchiul Probst, Ziegenmelker), Mircea Basta (Pastorul Kalbauch), Florian Pittiș (Sonnenstich), Cornel Scripcaru (Zungenschlag), Dan Aștilean (Fliegentod, Mutter Schmidt), George Oprina (Doctor von Brausepulver), Ion Lemnaru (Domnul mascat).

E greu de înțeles astăzi, în 1991, violenta reacție pe care a stîrnit-o, în 1891, apariția acestei piese, prima scriere importantă a unui autor ce avea să devină, alături de Strindberg, unul din precursorii expresionismului și, astfel, ai teatrului modern. E greu de crezut că o fată de 14 ani poate fi atît de neștiutoare încît să-și închipuie că pe copii îi aduce barza și să nu-și dea seama că ea însăși poartă un copil. E greu de admis, în fine, că un băiat de 16 ani își poate zbura creierii fiindcă n-a trecut clasa. Pe scurt, din perspectiva subiectului, ba chiar a temei, **Deșteptarea primăverii** ar putea să ni se înfățișeze ca un text depășit, prăfuit, oricum neinteresant. Ce explică atunci insistența cu care această «tragedie a copiilor» (cum sună subtitlul) revine în repertoriul foarte multor teatre din toată lumea și în preocupările unor regizori dintre cei mai renumiți? Fără îndoială, mai puțin ceea ce se numește, stereotip dar exact, denunțarea filistinismului și a ipocriziei burgheze (alte scrieri ale lui Wedekind au făcut-o cu sporită virulență,

TEATRUL ȘI ADEVĂRUL SĂU

Ștefan Bănică jr și Claudiu Bleonț

CABINIERUL de Ronald Harwood. Traducerea: Florian Nicolau ● TEATRUL NAȚIONAL DIN BUCUREȘTI ● Data premierei: 29 mai 1991 (prima distribuție); 30 mai 1991 (a doua distribuție) ● Regia: Ion Cojar ● Scenografia: Vasile Rotaru ● Costume: Ileana Oroveanu ● Prima distribuție: Damian Crîșmaru (Norman), Gheorghe Cozorici (Sir), Ioana Bulcă (Înălțimea Sa), Simona Bondoc (Madge), Iuliana Moise și Rodica Horobeț (Irene), Victor Moldovan (Geoffrey), Alfred Demetriu (Dl. Oxenby), Gabriel Dănciulescu (Gluocester), Matei Gheorghiu (Kent), George Sîrbu (Gentilomul) ● A doua distribuție: Mihai Fotino (Norman), Mircea Albulescu (Sir), Florina Cercel (Înălțimea Sa), Ileana Stana Ionescu (Madge), Ioana Abur (studentă ATF) (Irene), Alexandru Hasnaș (Geoffrey), Liviu Crăciun (Dl. Oxenby), Grigore Nagacevschi (Gluocester), Andrei Ionescu (Kent), George Sîrbu (Gentilomul).

«procurîndu-i» recalcitrantului trei luni de temniță), cît finețea tandră și deopotrivă lucidă a analizei efectuate asupra unui țesut misterios, fascinant și vulnerabil: impulsul sexual abia născînd. Gingășia și cruzimea celor dintîi porniri instinctuale (iar nu sentimentale, **nota bene**), poezia și mizeria timidei descoperiri a fiziologiei proprii și a celuilalt sex, semnele incipiente ale conflictului dintre sub- și supraconștient (termeni lansați mai tîrziu de doctrina freudiană) sînt evocate de dramaturg cu blîndă compasiune față de personaje, dar, în același timp, cu un refuz aproape brutal de a «înnobila» realitatea; și, nu o dată, cu umor.

Aceleași caracteristici definesc, în principiu, și concepția regizorală a lui Liviu Ciulei, cu o accentuare prea apăsată, poate, a ultimului aspect. Pornind de la o notație a lui Wedekind, potrivit căreia piesa ar fi fost imaginată «ca o reprezentare însorită a vieții» și amintindu-și de nemulțumirea dramaturgului în privința exacerbării — mai ales în montarea lui Max Reinhardt — a tragismului unor situații, Ciulei propune o viziune declarat comic-ironică asupra eroilor și a destinului lor. Soluția, în sine valabilă și avînd veleitatea de a estompa, pentru spectatorul contemporan, părțile perimate ale textului, este însă aplicată egal, în aceeași tonalitate, lumii încremenite, derizoriu-meschine a adulților (părinți obtuzi, superficiali sau doar inabili, și profesori caricatural stupizi) și celei vii, frămîntate, neliniștite a adolescenților, dezavantajată de tratament apare aceasta din urmă, ale cărei zbateri dureroase (și reale) își pierd din credibilitate. Rezultatul este evidențierea anacronismului tramei, fapt ce se răsfrînge asupra spectacolului căruia îi împrumută un aer cumva artificial. Nu în totul, din fericire, căci talentul lui Ciulei, amendînd proiectul teoretic, insuflă desfășurării scenice un farmec inconfundabil, alcătuit din căldură și înțelegere omenească profundă, rafinament plastic și rigoare a expunerii. În plus, ca în toate montările semnate de el, impresionează calitatea interpretării actoricești. Deși despărțite (și) printr-un înalt grilaj metalic cu o prea evidentă funcție simbolică, cele două «tabere» se regăsesc alături în evoluția aproape ireproșabilă a interpreților. Sarcina cea mai dificilă a avut-o Claudiu Bleonț, trebuind să dea viață, la intersecția dintre identificare și distanțare, bizarului Moritz Stiefel; o face cu strălucire. În Wendla, Anca Sigartău își valorifică din plin datele fizionomice, ilustrînd pregnant candoarea eroinei; parcă mai palid — zonele umbrite ale psihicului adolescentin. Blazat, stăpîn pe sine, arătos, Melchior al lui Ștefan Bănică jr. rezistă ca protagonist o bună parte din spectacol; spre sfîrșit însă resursele actorului cedează sub greutatea partiturii. Excelente apariții de plan secund realizează Emilia Popescu, Cristina Buburuz, Mihai Constantin și Manuela Ciucur; din «jumătatea matură» a distribuției — Ion Besoiu, Florian Pittiș, Zoe Muscan și (cu unele note excesive) Lucia Mara. Se cere menționat efortul tuturor celorlalți, unii jucînd mai multe roluri. În ceea ce privește disponibilitatea și **bucuria** de a lucra în echipă, **Deșteptarea primăverii** a însemnat pentru actorii de la «Bulandra», împreună cu **Visul unei nopți de vară**, o adevărată (re)deșteptare.

ALICE GEORGESCU

În peisajul variat al «școlii regizorale românești» din ultimele decenii, Ion Cojar s-a impus și se impune din ce în ce mai mult prin spectacole solid articulate, bazate pe o minuțioasă și intensă muncă cu actorul pentru dezvăluirea potențialului său de identificare cu personajul, pe multiple, fine și subtile nuanțe, pe firescul relațiilor, pe adevărul artistic, dar și pe viul trăirii profunde, autentice. Dacă ar fi să găsesc un adjectiv pentru stilul său, l-aș numi fără ezitare «realism poetic». Spectacolele montate de Ion Cojar, mă gîndesc mai ales la **Vassa Jeleznova** de Maxim Gorki, au dezvăluit din plin, la fel ca și **Cabinierul** de Ronald Harwood, în cele două variante (pentru că putem vorbi, pe bună dreptate, de două variante, ba chiar de două spectacole), l-au dezvăluit pe «pedagogul» de excepție, pe regizorul dispus să-și ascundă fantezia, s-o topească în creațiile interpreților, conduși cu mînă sigură de maestru.

Povestea unui actor aflat la capătul vieții și al carierei sale nu este nouă. «Cîntecul de lebădă» cehovian și-a găsit, mai ales în veacul nostru, numeroase alte ipostaze, variind între tragic și comic, cu accente melodramatice sau, dimpotrivă, critice și ironice. Actorul devenind astfel semn al omului incapabil să fie el însuși, sfîșiat între vise și realitate, însăși profesiunea sa părînd cea mai potrivită pentru sublinie-

rea imposibilității de a-ți cunoaște cu exactitate identitatea. Numai că în piesa lui Ronald Harwood, actorul este doar aparent pe primul plan, adevărații eroi fiind «oamenii culiselor», cei nevăzuți și pe nedrept uitați pînă și în memoriile vedetelor. Norman și Madge, Cabinierul și Regizoarea tehnică, iată-i pe protagoniștii necunoscuți și neștiuți de nimeni, sclavii modești și credincioși ai teatrului.

Înțelegînd natura contradictorie a relațiilor dintre actori și cei ce-i ajută să aibe succes, Ion Cojar a creat nu numai invariantele lor, ci mai ales variabilele, pornind de la interpreții aleși pentru cele două distribuții, împărțind sau chiar schimbînd accentele, luminînd cu discretă sensibilitate atît condiția artistului falimentar, dar minunat în nebunia și iluziile lui, cît și pe aceea a slujbașilor nevăzuți ai scenei.

Spectacolele au pînă și ritmuri diferite. În cel dintîi, Gheorghe Cozorici, interpretul lui Sir, creează tipul actorului care nu a primit niciodată acest titlu, dar ține morțiș să-l poarte, care își consideră cu amară ironie destinul, lăsînd să se întrevadă lipsa lui de energie, cu rare tresăriri de viață, doar atunci cînd își retrăiește, pentru o clipă, tinerețea, alături de cea a lui Irene; Damian Crîșmaru, în Cabinier, este exploziv, plin de sarcasm, zeci de ticuri, inteligent și inventiv, cu inițiativă, răutăți și dăruiri neașteptate. În cel de-al doilea, alături de Mircea Albulescu — Sir este în viziunea sa un colos ce nu vrea cu nici un preț să se lase doborît, luptînd din răsputeri să stea drept în fața oamenilor și a publicului —, Mihai Fotino are, în Cabinier, un umor melancolic, o înțelepciune izvorîtă din cunoașterea oamenilor și a vieții, o atitudine de milă, de compasiune față de copiii mari ce-l înconjoară și pe care-i slujește cu devotament. Numai în final izbucnește furios, cînd își dă seama că Sir nici măcar nu-l pomenește în memoriile lui.

Regizorul a cultivat contrastele și pe linia personajelor feminine, construind astfel relația dintre «Înălțimea Sa», soția actorului-director de trupă (o actriță mediocră, singură și speriată de viitor) și Madge, regizoarea de culise, femeia sacrificată de egoismul actorului, părăsită de acesta, dar credincioasă amintirilor și iluziilor. Ioana Bulcă și Simona Bondoc — în prima dintre distribuții — au creat pe cele două eroine cu un fel de tumult lăuntric ținut în frîu prin eforturi de voință. Îndeosebi Simona Bondoc, în Madge, este o adevărată «doamnă» în comparație cu actrița ce nu-și poate ascunde vulgaritatea, zguduită de disperare sinceră abia în final cînd realizează, odată cu moartea lui Sir, că întreaga-i viață este pierdută.

Florina Cercel și Ileana Stana Ionescu, partenerele lui Mircea Albulescu, au preluat, la rîndul lor, ceva din energia dezlănțuită a celui din urmă: Florina Cercel are izbucniri de răutate violentă în Înălțimea Sa, iar Ileana Stana Ionescu parcă scrîșnind din dinți o înfățișează pe rezervata și neglijata Madge.

Excelente momente de grup, de joc colectiv în ambele spectacole în scena fabricării tunetelor din **Regele Lear** sau în jalnic-ironica «acoperire» a lui Sir care-și ratează intrarea în rolul bătrînului rege. Ele sînt datorate lui Victor Moldovan, Alfred Demetriu, Gabriel Dănciulescu, Alexandru Hasnaș, Liviu Crăciun, Grigore Nagacevschi, Andrei Ionescu și George Sîrbu. Fiecare în parte are și momentul său de afirmare individuală asociat însă organic cu cel de component al unui «cor» menit să completeze peisajul tragic-amar al unei sărmane trupe de provincie din Anglia celui de-al doilea război mondial.

Diferențe de nuanțe și ritm au avut și Iuliana Moise și Ioana Abur în Irene, cu toate că misiunea lor a fost mai degrabă aceea de a întruchipa tinerețea, decît personaje vii într-o nostalgică scenă de aduceri aminte ale lui Sir (poate prea mult și pleonastic ilustrată prin fundalul cu flori ce însoțește momentul).

Decorul creat de Vasile Rotaru (cabina lui Sir și culisele teatrului) nu a învins decît în parte spațiul ingrat al scenei de la sala Amfiteatru, încercările de reconstituire «fidelă» fiind mai puțin reușite decît cele de sugestie. Mă refer mai cu seamă la partea scenei reprezentind așa-zisa ieșire către publicul imaginar, prea înghesuită și strîmtă pentru importanța și semnificația acțiunilor petrecute acolo.

Integrate organic spectacolului au fost costumele Ilenei Oroveanu, la fel și ilustrația muzicală, mai bine spus acompaniamentul sonor creat de Romeo Chelaru.

Poate în memoria unora dintre noi mai stăruie imaginile filmului realizat de englezi după această piesă, dar ele nu întunecă, totuși, creațiile interpreților noștri pe scena Națională, care rezistă prin capacitatea de a da viață convingătoare și emoționantă unor întîmplări, în aparență simple, dar încărcate cu miez: teatrul poate fi o paradigmă a vieții. Scena este însăși lumea, iar actorul întruchiparea simbolică a omului contemporan.

ILEANA BERLOGEA

foto: A. Rosenthal

Damian Crâșmaru, Gheorghe Cozorici și Ioana Bulcă

Andrei Ionescu, Mircea Albulescu și Florina Cercel

UN SPECTACOL... LUNG

ELISABETA — DIN ÎNTÎMPLARE O FEMEIE de Dario Fo ● Traducerea: Florian Potra ● TEATRUL MIC ● Data premierei: iunie 1990 ● Regia: Mihai Lungeanu ● Scenografia: Irina Solomon, Dragoș Buhagiar, Nic. Ularu ● Ilustrația muzicală: Olga Grigorescu ● Distribuția: Leopoldina Bălănuță (Elisabetha), Coca Bloos (Martha), Nicolae Iliescu (Egerton), Eugen Cristian Motriuc (Mamona), Gheorghe Visu (Thomas), Marius Ionescu (Ucigașul), Constantin Bărbulescu (Șeful străjilor).

Despre Dario Fo s-a spus că e atins de aripa geniului. Actor-autor, și-a elaborat în timp o manieră de exprimare teatrală proprie, pornind de la filonul inepuizabil al commediei dell'arte și ajungînd paradoxal la «clasicizarea» eruditei formule rezultate: fanteziile imaginației convertite la o veritabilă pantomimă spirituală, finețea observației psihologice transmisă prin intermediul irezistibilului comic verbal de dublă coloratură, patetică și grotescă. Farsa (genul predilect) dezvăluie totdeauna o polemică substanțială și subtilă.

De astă dată, în tradiția preferaților săi înaintași Schille., Brecht și Piscator, procedează la demistificarea unui real personaj idealizat: Elisabetha, regina Angliei, proiectată în «oglinda» personalității pregnante a rivalei sale Maria Stuart și, deopotrivă, în «oglinda» caracterului labil al personajului fictiv Hamlet, reconvertit la condiția de erou «subversiv». Reverberînd prin secole tarele perioadei elisabetane, scriitorul italian se plasează cu această piesă datînd din 1984 pe traiectoria contemporană a exegezei shakespeareene, care-l consideră pe dilematicul prinț propagatorul «iacobinismului», adică al spiritului deschis cunoașterii plenare.

Dacă lui Dario Fo îi reușește performanța de «a caligrafia situații ambigue cu cerneala lui Shakespeare» (conform aprecierii traducătorului Florian Potra în Secolul 20, nr. 319—321), autorii spectacolului nu reușesc să intre în rezonanță cu dramaturgul. Nu i-a stimulat propunerea de a reinventa imagini scenice, invitație strecurată printre rîndurile textului. Text care, dincolo de un posibil viciu ascuns

foto: Valentin Nuham

Leopoldina Bălănuță

(și anume structurarea prin alăturarea de «scheciuri» — eboșe ale conflictului), uzează de fecunda tehnică polițistă a pistelor false. Fiind conceput după principiile neomologate ale textualismului, construind prin demolare, el parafrazează o tragedie clasică printr-o satiră contemporană. Mai multe laitmotive gravitează cu ecou direct în actualitate: paranoia cu sechelele ei — egolatria și mania persecuției, autopulverizarea integrității individului, corupția și suspiciunea reciprocă. Supratema: fardarea adevărului și repercusiunile ei. Totul sub auspiciile polemicii dintre Putere și Artă. Totul concentrat «în arcul a două zile în 1601».

Pare să nu fi stat în mod deosebit în atenția regizorului nici prologul, deși evidențiază lanțul similitudinilor istoriei ce se (tot) repetă, demascarea ocupației «secunde» a unui celebru scriitor (Marlowe, informator al poliției secrete) sau natura obscură a războaielor «sfinte» într-o epocă a «emblematicelor mistificări».

Jocurilor-intrigi de curte, de fapt repere logice într-un etern prezent al convulsionatei naturi umane, nu li s-a găsit reperul scenic. Scenografia a preluat dintr-o replică ideea de «colivie», a materializat-o elegant, dar nu a și însuflețit-o, nu a făcut-o să trăiască scenic, să claustreze personajele, să le oblige la un «dialog» dens și cu celelalte elemente ale decorului: calul, manechinul, jilțul. Cu profit spectacular se putea exploata relativitatea perspectivei în care se coagulează această cvasi «piesă în piesă».

Conformîndu-se indicațiilor autorului, Eugen Cristian Motriuc s-a lăsat în voia unei inspirate improvizații (în care actorul are o anume practică) și a izbutit un personaj amuzant, Mamona — onorînd faptul că Dario Fo însuși i-a dat prima întrupare scenică. Personajul schițat de Gheorghe Visu s-a dovedit prea fragil în raport cu vigoarea ironizării practicilor «contra firii». Nicolae Iliescu în Egerton e prea palid față de policroma persiflare a viitorului «Intelligence Service»: iar Coca Bloos în Martha e monocordă chiar și în tardiva criză de orgoliu.

Fascinată de seva extraordinară a personajului perpetuu travestit, continuu metamorfozat, Leopoldina Bălănuță îi controlează evoluția sinuoasă prin meandrele lucidității și inconștienței, candorii și obscenității, supliciului și atrocității, însă nu atinge frisonul tragi-comic scontat de monologul final despre compromisurile (mai mult sau mai puțin) necesare. Deși excelează prin calitățile indispensabile practicării acestui stil de teatru (corporalitatea perfect stăpînită, inteligența exemplar cultivată, suplețe atît interioară cît și exterioară), actrița resimte vulnerabilitatea acestei creații într-un mod indirect prin solidaritatea «la aplauze» cu partenerii ceilalți, cu partituri mult mai restrînse.

Momentul de grație al întîlnirii dintre autor și realizatori nu s-a produs. În seara premierei cel puțin. În locul unui spectacol incendiar pe măsura textului (și actualității sale!), doar un spectacol... lung.

IRINA COROIU

MUZICĂ PENTRU UN BALET SINISTRU

MUZICĂ DE BALET de Felix Aderca ● TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA ● Data premierei: 15 iunie 1991 ● Regia: Ioan Ieremia ● Scenografia: Vasile Buz ● Ilustrația muzicală: Ioan Ieremia ● Distribuția: Valentin Mihali (Comandantul), Angel Rababoc (Ajutorul de comandant), Constantin Cicort (Camaradul U-13), Ion Colan (Profetul), Valeriu Dogaru (Profesorul de logică), Mirela Cioabă (Doamna cea tînără), Lucian Albanezu (Avocatul), Nae Gh. Mazilu (Chibițu), Vladimir Juravle (Casierul), Iancu Goanță (Proprietarul), Leni Pințea Homeag (Soția lui), Natașa Raab (Fiica lui), Iosefina Stoia (Mătușa), Monica Modreanu (Nepoata), Andrei Popescu (Copilul), Theodor Marinescu (Vlăjganul), Tudorel Petrescu, Ștefan Mirea, Anghel Popescu (Camarazi).

Ca gest deopotrivă reparatoriu, la adresa autorului, dar și profund responsabil în raport cu oportunitatea temei, montarea piesei **Muzică de balet** de Felix Aderca — autor de la a cărui naștere se împlinesc 100 de ani —, își găsește justificarea pe scena naționalului craiovean cu atît mai mult cu cît, respectîndu-și faima de instituție exigentă, teatrul nu face din asta un act conjunctural ci, dimpotrivă, un prilej de confirmare a valorilor sale artistice.

Reeditarea în ultima vreme a operei atît de fecundului scriitor care a fost Aderca, eseist și gazetar de reală valoare, n-a ocolit teatrul său, dar scena a rămas în continuare indiferentă față de dramaturgia sa. Piesa **Muzică de balet** a avut o soartă și mai ingrată, oprită fiind în preajma premierei (1945) după ce avusese șansa să se repete pe scena Teatrului Național din București.

«Actualitatea umană, ideologică și filosofică a conflictelor, mi se pare și azi, poate mai mult decît în trecut, de o vie contemporaneitate», declară regizorul Ioan Ieremia, argumentîndu-și astfel opțiunea și totodată intenția de a direcționa parabola din piesa lui Aderca spre respingerea oricăror tendințe de resuscitare a fanatismului legionar sau de orice alt tip ar fi el. Nici autorul n-a gîndit altfel, deși replica i-a fost dictată de dezlănțuirea sinistrei rebeliuni legionare din ianuarie 1941 și de implicarea sa concretă într-o întîmplare asemănătoare celei din piesă (a fost arestat, împreună cu alți evrei de pe strada sa, după cum povestește, închis într-un beci și bătut pînă la pierderea cunoștinței). A preferat însă schema abstractă, oricît de transparentă, pentru a putea să inculce un sens mai general piesei sale din care se poate deduce astfel intenția autorului de a pronunța aici și un avertisment. Simbolistica pare naivă (organizația Steaua albastră se năpustește asupra seminției celor stigmatizați cu litera O) dar e eficientă pînă la emoție. Iar situația limită la care apelează (claustrarea prigoniților într-o anticameră a morții) funcționează ca un procedeu verificat pe care l-am întîlnit nu o dată în literatură, ca sursă sigură de tensiune și dramatism. Personajele definesc generic categorii sociale, tipuri de motivații (Comandantul, Profesorul, Profetul, Mătușa etc.), dar nu sînt lipsite de biografie permițînd astfel îmbogățirea schemei cu fapte de viață, abominabile uneori e adevărat, dar cu atît mai necesare ca argument într-o demonstrație împotriva violenței, a absurdului, a comportamentului aberant, subuman pe care-l incriminează piesa.

Spectacolul, sobru și grav, se menține în limitele textului, valorificîndu-i substanța de adevăr, ajustîndu-l la nevoie pentru

foto Nicu Dan Gelep

Explicație foto: Natașa Raab și Valentin Mihali

o mai expresivă redare scenică. Viziunea e a unui coşmar. Un balet sinistru executat cu precizia unui mecanism, pare a începe în momentul descinderii uniformelor morţii. Prin contrast, spaţiul cu detalii realiste, de interior domestic (scenografia Vasile Buz) ca şi muzica — pe care, la indicaţia autorului, o auzim din timp în timp — îi asigură contrapunctul necesar. Normalitatea şi aberaţia. Viaţa, care ar putea curge ca o melodie, şi ruperea absurdă a ritmului. Medicamentul care trebuie luat la oră fixă şi glonţul care face inutilă orice grijă... Din antiteze, din tonuri contrastante, reprezentaţia dobîndeşte accente de pamflet. O anume vehemenţă în încărcătura interpretării îndreptăţeşte şi atribuirea caracterului expresionist pe care regizorul l-a intenţionat. Dacă ar fi şi numai pentru acel moment paroxistic, de o mare frumuseţe şi intensitate dramatică, acel dans la comandă, ezitant mai întîi, apoi din ce în ce mai precipitat, mai disperat, într-o încleştare corp la corp, pe viaţă şi pe moarte, în care victima stă faţă-n faţă cu călăul şi ura cu iubirea ca jumătăţi ale aceluiaşi întreg. În afara reducţiilor perfect necesare, operate în text, regizorul şi-a îngăduit şi unele modificări faţă de soluţiile autorului. Cea mai spectaculoasă este aceea a finalului. Ducînd pînă la ultimele consecinţe fanatismul agresorilor care în piesă e blocat de ştirea înfrîngerii rebeliunii, spectacolul optează pentru varianta posibilă a desăvîrşirii pogromului. Cu atît mai tragic cu cît acum e inutil, demonstrînd doar o josnică pornire de răzbunare a celor grăbiţi să-şi încheie socotelile cu ceilalţi, dar şi cu ei înşişi (cazul comandantului). Deşi destul de răspîndită în scenarii similare, această idee a regizorului e de bun efect. Mai originală şi oricum organică viziunii spectacolului este concluzia rostită de ultimul tablou în care Copilul iese din coşmar cu o negrăită mirare şi o carte, probabil cea sfîntă, drept călăuză.

Distribuţia numeroasă care etalează o galerie diversă de tipuri este bine acoperită de actorii valoroasei trupe craiovene. Cu profesionalism, cu un plus de dăruire şi o contribuţie creatoare acolo unde şi interesul pentru rol e mai mare. Valentin Mihali e un fel de pol magnetic al reprezentaţiei, căci apariţia sa este întotdeauna vitală şi contaminantă. Interpretarea îi e suplă, nuanţată, motiv pentru care Comandantul său nu e un scelerat oarecare. E ceva mai complicat. E cinic dar şi melancolic, are o anumită duplicitate faţă de propria-i conştiinţă ceea ce-l face mai credibil. Atracţia pe care o simte pentru Fiica Proprietarului îl umanizează tot aşa cum spectacolul pe care-l regizează îi aţîţă orgoliul. Jocul incandescent al actorului captivează. La fel, acela al Nataşei Raab care doar din puţine replici, din înfruntări tăcute, priviri de oţel, creează o emoţionantă imagine a demnităţii neîngenunchiate. Valeriu Dogaru redă sobrietatea omului de carte, rezervat, elocvent, ferit cu greu însă de pedanteria posturii şi de alte clişee ale genului. Mirela Cioabă, în schimb, atribuie multă imaginaţie Doamnei care nu vrea să-şi trădeze soţul încercînd toate paleativele feminităţii şi naturii isterice de care dispune. Actriţa are, ca de obicei, aplomb şi expresivă modulaţie vocală. În galeria personajelor «din stradă» mai sînt şi cîteva figuri pitoreşti desenate cu umor şi fină observaţie de Nae Gh. Mazilu întruchipînd laşitatea ridicolă, Iosefina Stoia — viclenia negustorească —, Monica Modreanu — naivitatea tîmpă —, Lucian Albanezu — corectitudinea inutilă —, Vladimir Juravle — funcţionarul anost fără opinie. Prestanţa proprietarilor imobilului ocupat e redată fără efort de Leni Pinţea Homeag şi Iancu Goanţă, a căror devoţiune, în aceste roluri mărunte, e mişcătoare. Ajutorul de comandant, ideologul cu ifose, care-şi joacă supuşenia cu morgă este, prin interpretarea deosebit de plastică a lui Angel Rababoc, cît se poate de elocvent. (Grupul camarazilor funcţionează sincron, exact, în uniforma de paradă care le subliniază artificialitatea). În singura scenă care i-a mai rămas în versiunea de spectacol a textului, ritualul botezării, Profetul e un personaj de decor pe care Ion Colan îl tratează ca atare. Micuţul Andrei Popescu e ca orice copil talentat într-un spectacol, adică emoţionant. Mai rămîne de văzut cîţi vor accepta că avem nevoie la teatru şi de acest tip de emoţie, de adevărurile incomode şi dure ale acestei piese.

DOINA PAPP

ŞOTRON CU BRECHT

OPERA DE TREI PARALE de Bertolt Brecht ● TEATRUL DE NORD SATU MARE (secţia română) ● Data premierei: 10 mai 1991 ● Regia : Dumitru Lazăr-Fulga ● Coregrafia: Papp Zoltan ● Scenografia: Maria Gheorghiade ● Distribuţia: Corneliu Jipa (Macheath zis Mackie-Şiş), Constantin Dumitra (Jonathan Jeremiah Peachum), Livia Ungureanu Doljan (Celia Peachum), Gabriela Dorgai (Polly), Marcel Mirea (Brown, comandantul poliţiei din Londra), Ortansa Codreanu (Lucy), Carmen Frăţilă (Jenny Smith-Speluncă), Carol Erdös (Pastorul Kimball, Flich, Smith), Radu Sas (Mathias), Vasile Blaga (Jakob), Adriana Vaida (Dolly), Aurora Demeter (Betty), Lucia Răcşan (Wixen), Vasile Peeiffer (Walter), Gheorghe Matos (Ede), Vasile Donca (Robert) Gheorghe Bretan (Jimmy).

La multe ne putem aştepta de la Dumitru Lazăr-Fulga, de la Bacău, dar nu şi la **Opera de trei parale,** tocmai la Satu Mare! După regii deconcertante, quasi-profesioniste şi demi-moderne, dincolo şi dincoace de Prut, îndesate cu filosofie după ureche, iată-l jucînd şotron şi cu Brecht, cu o coerenţă totuşi în creştere, cîtă vreme ne mai putem da seama, cît de cît, despre ce-ar fi putut să fie vorba. Asta dacă trecem peste momentele de mare creaţie regizorală, în care Peachum (improvizat ezitant de Constantin Dumitra) n-are altceva mai bun de făcut decît să rupă Biblia, iar Macheath (compus cu sîrg şi chiar cu devoţiune de Corneliu Jipa) atinge performanţe de cascadorie în ştreang, contrazicînd flagrant textul, căci nu e decît într-o celulă de închisoare, şi — mai ales — dacă trecem peste cea mai iritantă «găselniţă» a spectacolului: se confundă «distanţarea» brechtiană cu aducerea sufleurului la vedere şi înălţarea lui la rang de arbitru de tenis! Astfel, Mackie-Şiş e pus să-şi justifice porecla din cinci în cinci minute, scoţînd şişul mai ales cînd nu e cazul, Lucy (Ortansa Codreanu) e tratată într-un registru caricatural din alt spectacol, interpretarea rolului Polly (Gabriela Dorgai) rămîne un act de pură bunăvoinţă, iar «fetele» de pe lîngă Jenny-Speluncă (schiţată ceva mai convingător de Carmen Frăţilă), îl devorează chiar şi pe Brown (Marcel Mirea). Au şi sugestive ocheade galeşe cu cerşetorii, pe lîngă care pălesc pînă şi bucolicele cochetării de odinioară ale Ansamblului «Rapsodia». Radu Sas (Mathias) şi Vasile Blaga (Jakob) sînt mai aproape de adevăr, aproximat modest şi de Carol Erdös, în rolurile ce-i revin.

Că părţile coregrafice sînt executate stîngaci dar ferm, că banda sonoră se aude înfundat, iar piesele de costum nu se prea leagă între ele, parcă nici nu mai contează. Intenţiile artistice ale scenografei Maria Gheorghiade sînt sesizabile, chiar dacă realizarea lor — dependentă de putinătatea materialelor existente — lasă de dorit.

Culmea e că, faţă de montările sale anterioare, laboriosul regizor de la Bacău se află totuşi într-un sensibil progres, pe care am fi nedrepţi să nu-l consemnăm ca atare! Anunţîndu-l în acelaşi timp că — din moment ce a descoperit că nu mai contează disponibilităţile trupei cînd vrei să faci praf marele repertoriu — n-o să ne mai mire deloc, în regia domniei sale o **Fedră** la Turda, un **Faust** la Petroşani şi măcar o **Ifigenie** la Reşiţa!

VICTOR PARHON

Cînd textul vorbește singur

CVARTETUL de Slawomir Mrożek Traducerea: Stan Velea ● TEATRUL «TOMA CARAGIU» DIN PLOIEȘTI ● Data premierei: 30 mai 1991 ● Regia: Adrian Lupu ● Scenografia: Daniei Răduță ● Distribuția: Corneliu Revent (El), Marinela Pătru (Ea), Mihai Coadă (Spectrul), Ilie Gălea (Sotul).

Punînd în scenă (în premieră pe țară) **Cvartetul,** teatrul din Ploiești se aliniază și el recentei tendințe a instituțiilor de spectacol de a «recupera» din dramaturgia universală contemporană nume și texte asupra cărora a planat pînă acum interdicția reprezentării. Tendința este desigur, explicabilă; nu este însă, credem, și neapărat recomandabilă, mai ales atunci cînd își fixează ca obiect piese mai puțin împlinite, fie și aparținînd unui dramaturg de valoare indiscutabilă. Este întocmai cazul acestei farse grotești, scrisă în 1967 și care astăzi, după informațiile noastre, nu mai e jucată nici măcar în Polonia. Evident, acesta nu ar fi un motiv să nu fie jucată la noi, dacă are ceva de spus publicului românesc. Dar are? Teoretic, da, căci parabola unui Spectru, spectrul «Conducătorului», ce intervine brutal sau insidios în viața particulară a unui biet om care s-a lăsat odinioară amăgit de o ideologie găunoasă, drapată în fraze răsunătoare, poate da suficient de gîndit oricui a avut vreodată de-a face cu o formă sau alta de totalitarism ori numai de absurditate agresivă. Practic însă, alternarea neprevăzută de real și fantastic, aleasă de un Mrożek ce se îndrepta atunci spre teatrul absurdului fără a fi părăsit de tot solul ferm al fabulei de tip tradițional, îl derutează chiar și pe un spectator mai obișnuit cu meandrele scriiturii teatrale moderne decît este — orice am vrea noi să credem — spectatorul român. Pe scurt, textele de acest tip riscă, ne e teamă, să-l lase complet «rece» pe un privitor căruia concretizarea lor în spectacol nu-i oferă ceva în plus față de expunerea intențiilor autorului. Or, sub acest aspect, montarea semnată de regizorul Adrian Lupu rămîne datoare. Dincolo de lectura foarte fidelă a piesei, dincolo de animarea plastică și convingătoare a personajelor — dintre interpreți ne-a reținut atenția, prin nuanțarea inteligentă a replicilor, Corneliu Revent —, dincolo de «atmosfera» creată cu inspirate efecte de lumină, spectacolul nu impune o **idee,** o **atitudine.** Ferindu-se, poate, de o virtuală cădere în didacticism, regizorul a ezitat parcă să ne comunice opinia sa despre chestiunea pusă în discuție de dramaturg, lăsînd textul să «vorbească» singur. Ceea ce, din păcate, nu s-a dovedit suficient.

ALICE GEORGESCU

REÎNTOARCERE PARȚIALĂ

ROBESPIERRE de Georges Astalos ● Traducerea: Ion Deaconescu ● TEATRUL NAȚIONAL DIN IAȘI ● Data premierei: 8 iunie 1991 ● Regia: Eugen Todoran ● Scenografia: Dan Jitianu, Niculaie Ularu ● Ilustrația muzicală: ing. Lucian Ionescu ● Distribuția: Sergiu Tudose (Robespierre), Violeta Popescu (Eléonore Duplay), Mihaela Arsenescu-Werner (Elisabetha Duplay), Vanina Vignal (Victoire), Emil Coșeru (Abatele Lepérec), Nicolae Brehnescu (Patriot).

Fișa bio-bibliografică a lui Georges Astalos, publicată în pliantul program al premierei mondiale cu **Robespierre,** la Naționalul ieșean, poate produce inhibiții. O operă complexă, în care creația propriu-zis literară și cea teoretică se întrepătrund, volumele de poezie și cele de dramaturgie succedîndu-se cu rapiditate, concurate de eseuri de răsunet asupra **pluridimensionalității teatrului,** creează de la distanță o imagine caleidoscopică, stîrnind curiozitate admirativă. Avem toate motivele să sperăm că recuperarea în limba română a acestei opere se va petrece într-un ritm alert. Deja un volum de poezii a apărut la Editura militară, știut fiind că, din 1972 și pînă astăzi, Astalos aparține limbii franceze și circulă, cu succes, și în alte bazine lingvistice europene.

Naționalul ieșean a spart gheața, reîntorcîndu-l din exil pe autor (măcar spiritual), prin montarea acestui **Maximilien François Marie Isidore de Robespierre,** a treia piesă dintr-o trilogie referitoare la revoluția franceză. Un **«teatru al intruziunii»,** în care paradoxul ia în posesie construcția dramatică, fără a distruge conexiunile logice ale narațiunii, dar umbrindu-le discret — acesta pare să fie obiectivul stilistic și emoțional al unui dramaturg ironic și poetic totodată. Piesa ca atare e o alcătuire bipolară, cu spațiu unic și personaje puține, cu conflict mai degrabă interior decît exterior. Prima parte, în care ironia e un rezultat al emfazei, se constituie ca «imagine monumentală». Eroul revoluției este creionat prin focalizarea concentrică a mai multor priviri exterioare: surorile Duplay, gazdele sale (dintre care una îi e chiar amantă secretă), alcătuiesc în fața spectatorului un portret de îndrăgostit, care corespunde momentului de maximă glorie al Președintelui Convenției, momentul glorificării, prin mari spectacole, a **Ființei Supreme,** în fața unei mulțimi isterizate. Abatele Lepérec, reîntors dintr-un lung exil, fost maestru al eroului, oferă, prin propriul lui comentariu contradictoriu, un al treilea unghi de percepție. Simultan, Robespierre se face auzit el însuși, prin ample fragmente din istoricele sale discursuri, ce se derulează într-un fel de contrapunct armonic cu portretul tridimensional; alternanța, paradoxală și crudă este o ilustrație probabilă a conceptului de «intruziune».

Partea a doua e una a smulgerii măștilor în intimitate: înțeleapta, morala și ezitanta Eléonore se dovedește de fapt o simplă femeie dominată și confuză pînă la debusolare, incoruptibilul își dă măsura întreagă a naturalei sale coruptibilități față de instinctele primare, față de ipocrizia și egocentrismul cel mai violent, iar cuvintele dezlănțuitoare de sînge, teroare și apocalips se întorc fără salvare asupra celui care le-a rostit, ca anticele furii din cutia Pandorei.

Robespierre e o construcție mai degrabă demonstrativă, referind asupra unei lumi în care utopia a cotropit natura, iar omul l-a ucis pe Dumnezeu, înlocuindu-l cu propriul său chip cioplit. Largile sale pasaje monologale se cer bine stăpînite, relevîndu-li-se nu retorica ci conflictualitatea internă; textul e bazat pe sclipitoare jocuri de replică și pe butade pline de vervă, întinzînd punți între spiritul salonard de sfîrșit de secol XVIII (exaltat și decadent) și contemporaneitatea noastră, care încă-și mai icnește entuziasmele din plămînii obosiți de atîta neînțeleasă și nestăpînită libertate. Din păcate, varianta românească, semnată de Ion Deaconescu, suferă de atonie, din pricina unei nașteri poticnite, inadecvate. Traducătorul bun e în primul rînd un artist al limbii **sale,** lucru pe care nu toți cunoscătorii rafinați ai unei limbi străine sînt hotărîți să-l accepte. Acest tip de teatru, bazat în mod vădit pe inteligență și pe verb, devine uneori de nerostit pe scenă, din pricina unor calcuri inexplicabile (**Colombă** pentru **porumbiță,** de ex.) ce afec-

tează discursul, din pricina unui retorism copiat în literă și nu în spirit, nu prin echivalențe ci prin siluitoare transpoziții. (**«C'est une idée forte!» «Très forte, même!»** devine, spre exemplificare, **«E o idee forte!» «Foarte forte chiar!»**).

Spectacolul semnat de Eugen Todoran se desfășoară, de la început pînă la sfîrșit, pe orizontala unei expuneri mai degrabă plate, fără a prinde înălțime, necum adîncime. Decorul, funcțional și armonios, combină un planșeu în șah cu o succesiune de panouri mobile, furniruite strălucitor, ca niște uși de dulapuri Chippendale. Rostul lor ar fi să sugereze cotloanele acestei lumi a suspiciunii, a pîndei și complotului, însă, neajutate de un joc adecvat de lumini, ele rămîn decorative, fără vibrație. În schimb regizorul ne propune contrapunctele discursurilor lui Robespierre din lojile sălii, dintre spectatori, lucru potrivit decupării de planuri a primei părți, dacă n-ar fi, din păcate, mîzgălit de prezența unor stroboscopuri artizanale, care în loc să creeze atmosfera delirantă, irită, amintind de discotecile ieftine.

Pe scenă se recită îndelung. Pentru a deveni un eseu teatral cu rezonanță, punerea în scenă își caută mai bine de două ore o țesătură de nervi și de mușchi și un ton global pe care nu reușește să le găsească. Eforturile lui Sergiu Tudose sînt eroice, el nu economisește nici mijloacele nici energia, ca și Emil Coșeru, care se străduiește dureros să în-trupeze acel preot-dascăl-înger exterminator, care e iezuitul abate Lepérec. Lăsați singuri în fața unor relații conflictuale de gradul doi (deci la nivelul conștiinței), pe care montarea nu știe să le potențeze scenic, actorii par adesea sufocați, ori monotoni.

Cuplul Robespierre — Eléonore e oarecum mai bine decupat, mai ales la începutul celei de-a doua părți, Violeta Popescu reușind adesea să afle măsura justă între neputința și fantezia exaltată a eroinei sale, o măsură a ridicolului inconștient. Mihaela Arsenescu Weber nu trece de exterioritatea evidentă a montării și nu poate fi neapărat învinovățită pentru asta; mai bine speculată e intenția textuală de a contrapune doi rezoneuri situației dramatice: papagalul Patriot (varianta grotesc lozincardă, amuzant și profesionist întruchipată de Nicolae Brehnescu) și sora mai mică a familiei Duplay, Victoire (varianta tragic-profetică, o umbră necruțătoare a judecății de apoi, azvîrlindu-și în fugă replicile ca pe niște catapulte încinse, direct în franțuzește; Vanina Vignal este numele tinerei actrițe, iar artificiul regizoral ar fi putut căpăta greutate, «iată o lume surdă la rațiune», ne-am fi putut spune, dacă și celelalte registre ale spectacolului ar fi funcționat).

Deocamdată, deci, salutăm doar buna intenție, nedesăvîrșită artistic, a teatrului, sperînd că reîntoarcerea lui Georges Astalos pe scena și în viața teatrală românească să se împlinească efectiv, prin noi montări, de substanță.

MIRUNA RUNCAN

ÎNAPOI SAU ÎNAINTE?

PROSTUL de Ludwing Fulda, adaptare de Mihai Dotu și Eugen Rotaru● TEATRUL «C. TĂNASE» BUCUREȘTI ● Data premierei: 28 aprilie 1991 ● Regia: Olimpia Arghir ● Muzica: V. V. Vasilache ● Scenografia: Ion Olaru ● Coregrafia: Doina Andronache ● Regia muzicală: Paul Enigărescu ● Distribuția: Mihai Dobre (Ionel Buruseu), Radu Stoenescu (Bazil Theodorescu), Mihai Perșa (George Arvunescu), Lucia Boja (Aglaie Bodolan), Miruna Birău (Fifi Bodilan), Ortansa Stănescu (Jane Ford), Ioana Casetti (Doris Andreseu), Marcel Horobeș (Notarul).

A lua o piesă de «verificat» succes, cu multe decenii în urmă, ca **Prostul** de Ludwing Fulda, pentru a face din ea un scenariu de **musical**, adaptat la privatizare, creșterea prețurilor ș.a.m.d. rămîne, în principiu, un lucru măcar posibil. Adaptatorilor de la Teatrul «Tănase» (Mihai Dobre și nelipsitul versificator de orice Eugen Rotaru) le «iese» însă un lucru șubrezel și căznit, evident sub valoarea originalului, cel puțin bine scris, la vremea lui. Regizoarea Olimpia Arghir semnează și ea mai mult o colaborare decît un spectacol, în scenografia (quasi-inexistentă) a lui Ion Olaru și coregrafia (anemică, greu de recunoscut) a Doinei Andronache, doar muzica lui V. V. Vasilache mai înviorînd puțin lucrurile, fără să le poată da o fermă linie de plutire. Dacă spectacolul rezultat reușește totuși să treacă rampa din cînd în cînd, meritul e fără îndoială al străduințelor actoricești, realmente impresionante în disperarea cu care sînt în stare să se agațe — acum — și de un fir de pai! Ce să le reproșezi? Că fac mai mult decît trebuie ca să depășească handicapul incredibilității **actuale** a textului, fie el și asezonat? Ori că unii dintre ei nu mai au demult vîrsta personajelor pe care le interpretează?

Dacă evoluțiile lor se bucură, totuși, de simpatia spectatorilor, să menționăm, la rîndu-ne, solidul profesionalism al lui Mihai Dobre, verva lui Mihai Perșa și Florin Tănase, umorul sec al lui Radu Stoenescu și grația Mirunei Birău, ironia Ioanei Casetti, siguranța bine dozată a Ortansei Stănescu și aplombul Luciei Boja, cu toții reușind finalmente să ne ofere — ce-i drept! — doar o acadea, pe care o rontăim, însă, cu plăcere.

Problema pe care ei trebuie să și-o pună este dacă drumul ales — și ca «adaptare» a unui astfel de text, și ca modalitate specifică de abordare scenică — mai are totuși vreo șansă la sfîrșitul de secol XX. Dacă s-ar uita mai bine în jur, nu mă îndoiesc că ar descoperi și drumuri care duc înainte, nu numai înapoi. Satira politică la zi, de o necruțătoare și îndreptățită virulență, pe care o practică grupuri tinere excelente, ca D.A.B., oare să nu le spună nimic? Și cîți amatori de limonadă se vor mai găsi, cînd piața e invadată deja de Coca-Cola?

VICTOR PARHON

AȘTEPTÎND UN REGIZOR

RĂPIRE DE PERSOANĂ și SÎNGE LA COMANDĂ de Guy Foissy ● TEATRUL «BACOVIA» BACĂU ● Data premierei: 9 iunie 1991 ● Regia: Ileana Simion ● Scenografia: Ileana Simion ● Costume: Delia Ioaniu.

● Distribuția («Răpire de persoană»): Despina Prisăcaru (Jurnalista), Florin Crăciunescu (Invitatul), Ligia Dumitrescu (Crainica, Ascultătoarea), Dinu Apetrei (Ascultătorul);

● Distribuția («Sînge la comandă»): Stelian Preda (Tatăl), Ioan Goranda (Fiul), Constanța Zmeu (Mama), Florin Zăncescu (Domnul de la ziar), Doina Iacob (Secretara).

După **Balconul** de J. Genet, piesă de rezistență a unui autor «special» și a dramaturgiei franceze, teatrul băcăuan a prezentat recent, în premieră pe țară, un spectacol-coupé cu două lucrări tot din teritoriul galic, aparținînd lui Guy Foissy, scriitor contemporan, director, de un bun număr de ani, al Centrului de acțiune culturală din Maçon. Guy Foissy, care se bucură de o oarecare popularitate în Franța, este jucat (după cele citite în caietul program) la Comedia Franceză și pe mai multe scene ale lumii, un teatru din Japonia purtîndu-i chiar numele. Mai aflu, din lectura aceluiași program, că una din piesele prezentate la Bacău, **Sînge la comandă** a primit marele premiu al «Umorului negru». Cele două texte sînt scrise cu relativă abilitate și într-un scop vădit moralizator. Subiectele nu sînt foarte originale, dar stilul autorului este unul direct, concis, ironic. În prima lucrare, cu titlul de fapt divers, **Răpire de persoană**, autorul acuză imoralitatea și lipsa de omenie a unui personaj ajuns celebritate națională. Invitată la televiziune, în cadrul campaniei electorale, pentru un interviu, vedeta urma să primească în direct telefoane de la admiratori, pentru a răspunde cît mai inteligent și fermecător. Lovitura de teatru (și de destin) pune personajul în fața unei situații cu deznodămînt tragic. De la o cabină telefonică din oraș, fiul său (abandonat, ca și mama sa) îi spune că a dat foc fostei lor case și că i-a răpit două ființe dragi, pe noua soție și cîinele.

Despina Prisăcaru

În cursul convorbirii lor, masca tatălui este smulsă și aflăm culisele «drumului său spre înalta societate». Și-a împins mama și prima soție la sinucidere, și-a părăsit băiatul, luîndu-i și iubita; în fine, a făcut tot felul de lucruri odioase, victimizînd pe toți din jur. Și pentru ca toate acestea să atingă «perfecțiunea», fiul său își zboară creierii în cabină la sfîrșitul teribilelor dezvăluiri despre «prețul succesului».

Sînge la comandă e un fel de farsă atroce cu iz moralist. Personajele sînt: un tată, fotoreporter de duminică, o mamă, casnică din vocație, și un fiu cam sărac cu duhul. Și de data aceasta tatăl este o creatură hidoasă. El vînează senzaționalul (în speță, catastrofe rutiere) pentru a-l trage în poză, plasîndu-și apoi instantaneele la gazete de mare tiraj, ca să iasă din infernul anonimatului și, bineînțeles, să-și rotunjească veniturile. Dar soarta nu ține cu el și în locul în care stă la pîndă nu se întîmplă nici un accident, așa că omul, exasperat că pierde «gloria», rostogolește un pietroi care va răsturna mașina unui inofensiv cuplu plecat în vilegiatură. Iată deci «sîngele la comandă». Individul va face, febril, o mulțime de poze și le va oferi unui jurnalist dubios de la o publicație de scandal, care-l va escroca. Vrînd să repete «figura», tatăl, împreună cu obedienta consoartă, vor fi omorîți de fiul lor, victimă a șocului «educațional» care face apoi, furibund, poze la locul masacrului. **Sînge la comandă** e un text mai bine construit și mai interesant, depistînd cu ascuțime și sarcasm cîteva maladii ale societății «avansate»: dezumanizarea în goana după profit, vidul interior, rapacitatea, traficarea senzaționalului cu orice preț. Fără a fi o revelație estetică, piesele în cauză, cu o indiscutabilă teatralitate, ofereau bune premise de spectacol. Din nefericire, dacă regie nu e, nimic nu e. Invitată la Bacău pentru două colaborări, regizoarea Ileana Simion a luat textele și le-a pus în scenă «tel quel». A rămas numai la nivelul anecdoticului, refuzată total de idee. Dincolo de primul nivel, cel literal, nu se mai vede nimic. Foissy este un moralist care «vede» absurdul, monstruosul din om, iar atitudinea sa este una incriminatorie. Ori, spectacolul e placid, fără nici un sens neliniștitor, fără vibrație, fără sugestie, totul se consumă la întîmplare, evidentă fiind numai lipsa de personalitate, de direcție a demersului regizoral. Actorii, conduși spre niciunde, par a nu avea nici o vină. Totuși, în cazul unora, măcar din puțin respect pentru spectatori, rolul trebuia învățat cursiv, problema transfigurării artistice nepunîndu-se oricum. Se joacă strident, grosier, cu mijloace simpliste, exterioare, la minima rezistență. Decorurile, semnate de aceeași Ileana Simion, și costumele Deliei Ioaniu sînt oarecare, ultimele remarcîndu-se doar prin prost gust.

Plutește un nefast aer de improvizație, de automulțumire căldicică la Bacău și nimeni nu încearcă «să caute sensul pierdut». Toată lumea pare liniștită și îmi amintesc că, odată, la o întîlnire de breaslă, un bun regizor spunea că «disperarea e semnul talentului». À bon entendeur, salut!

C.M.P.

UN SPECTACOL DE «SERVICIU»

MOARTEA ACCIDENTALĂ A UNUI REBEL de Dario Fo ● TEATRUL TINERETULUI DIN PIATRA NEAMȚ ● Data premierei: 27 martie 1991 ● Regia: Nicolae Scarlat ● Scenografia: Ileana Huber ● Distribuția: Ion Muscă (Nebunul), Cornel Nicoară (Chestorul), Corneliu Dan Borcia (Comisarul Bertozzo), Liviu Timuș (Comisarul-Fereastră), Oana Albu-Birău (Ziarista Feletti), Aurelian Burtea (Agentul Pizzani).

Acum mai bine de zece ani, Nicoiae Scarlat a pus la Botoșani, în premieră pe țară, MOARTEA ACCIDENTALĂ A UNUI ANARHIST, un spectacol cu cîteva reprezentații, rămas practic necunoscut. Textul i-a plăcut, cu siguranță, de vreme ce l-a reluat acum la Piatra Neamț, dar noua montare, agreabilă și doar atît, pare a nu-i fi ridicat nici o problemă, totul în scenă consumîndu-se la nivelul comod, «digestiv». Noroc că spectacolul e relativ scurt și nu ai timp să te plictisești privind nevinovatele șotii la care se dedau actorii în dulce complicitate cu un public tînăr, dispus să se amuze fără rezerve. Inspirată dintr-un caz real, scrisă în urma unei serioase documentări, piesa lui Dario Fo are un caracter politic menifest și un subtext grav. Ea acuză corupția instalată la cel mai înalt nivel, dar vizează în primul rînd practicile polițienești, mai precis, rezolvările de cazuri «delicate». Dario Fo, om de teatru total, conduce cu o mînă de maestru derularea situațiilor, îndreptînd cu abilitate tăișul satirei spre ținta propusă. Fără să folosească procedee originale (luîndu-și «son bien» de unde-l găsește) dramaturgul cucerește printr-un stil alert, vivace, prin comicul sevos, popular, prin inventivitate. El ne privește cu ochiul moralistului, critic, lucid, refuzînd compromisurile. Travestit în nebun, eroul său este un cavaler sui-generis al justiției, scrutînd lumea și moravurile ei într-un fel neiertător. Farsa are deci un gust grav, «neplăcut», mai ales că destule dintre realitățile surprinse nu ne sînt străine. Inscenări, corupție, măsluirea adevărului, violență, abuzuri etc. De aceea aș fi vrut ca spectacolul de la Piatra Neamț să fie unul mai actual, cu o atitudine clar conturată. Ceea ce am văzut era o interpretare simpatică dar superficială, diluată și fărîmițată de tot felul de jocuri, în spiritul acestei comedii, de acord, însă lungite și repetate pînă la epuizarea efectului. Și drept este că sala, căreia i se făcea des cu ochiul, era total cîștigată.

În rolul titular, Ion Muscă are vervă, mobilitate, dar furat de «aiureala» personajului, devine foarte previzibil de la un moment dat. Cornel Nicoară este, ca de obicei, o prezență, dar e numai corect de astă dată, în aceeași cheie, a jocului lejer, fără complicații și subtexte evoluînd Corneliu Dan Borcia și Liviu Timuș. Apariția Oanei Albu-Birău e una grațioasă și atît. Pare rătăcit în scenă tînărul Aurelian Burtea. Scenografia, simplă și funcțională, cum se zice de obicei, înfățișează încăperea unui comisariat de poliție, cu fereastra împricinată, bineînțeles, și cu o cadă în care se consumă cîteva hazoase «nebunii» ale eroului farsei. Spectacolul de la Piatra Neamț poate «prinde» la public, beneficiind de dezinvoltura unor buni actori, dar, odată plecat din sală, l-ai și uitat. Regizorul, sedus el însuși de policromia situațiilor comice, a trecut ușor peste sensurile incomode, demascatoare, alarmante.

CARMEN MIHALACHE POPA

PENTRU FIECARE, ȘOPÎRLA PREFERATĂ

ȚIGANIADA — musical de Titus Popovici și Mircea Cornișteanu după Ion Budai Deleanu ● TEATRUL PENTRU TINERET ȘI COPII «ION CREANGĂ» ● Data premierei: 24 iunie 1991 ● Regia: Mircea Cornișteanu ● Scenografia: Anca Pâslaru și Luana Drăgoescu ● Muzica: Nicu Alifantis ● Distribuția: Florin Busuioc (Aparița și Vlad), Boris Petroff (Bobul), George Petcu (Tandaler), Ștefan Mareș (Parpanghel), Claudia Cărămidă (Romica), Marioara Sterian (Doda), Mihaela Mitrache (Corcodușa), Cristian Irimia (Papară), Tomi Cristin (Corcodel), Mișu Andriescu (Drăghicea), Dumitru Anghel (Cucavel), Răzvan Ștefănescu (Jananău), Cicerone Ionescu (Ghiolban), Marius Toma (Goleman), Lucian Ifrim (Ciormoiu), Eugen Apostol (Căpitanul Vasile), Ion Arcudeanu (Căpitanul Culai), Mircea Mușatescu (Mahomed), Marius Toma (Un eunuc), Cicerone Ionescu (Yuzbașii); și: Florina Luican, Anca Zamfirescu, Sibylla Oarcea, Monica Roman, Mirela Busuioc, Cornelia Pavlovici, Marina Procopie.

Aproape de sfîrșitul stagiunii, aproape în plină vară, Teatrul pentru Tineret și Copii «Ion Creangă» ne-a invitat la premiera unui spectacol ce se anunță încă de la start ca o sfidare a mult clamatei crize a publicului: musicalul **Țiganiada** după Ion Budai Deleanu, versiune scenică de Titus Popovici și Mircea Cornișteanu.

Mai în actualitate decît oricînd datorită unor isprăvi ceva mai recente decît cele de pe vremea lui Vlad Țepeș, personajele celebrului poem eroicomic ni se înfățișează — în spectacolul regizat de Mircea Cornișteanu, cu muzica (excelentă, născută șlagăr) a lui Nicu Alifantis și scenografia semnată de Anca Pîslaru și Luana Drăgoescu, într-o voioasă explozie de sunet și culoare, de pitoresc și satiric, de simpatic și condamnabil astfel încît să fie împăcate toate opiniile, să se găsească toate imaginile «brevetate». Ion Budai Deleanu nu rămîne prezent în titlu, în numele unor personaje și în linia generală a unor evoluții, dar de la acest punct... De la acest punct începe să «citatul», în favoarea folclorului nostru — pe cît de neoficial pe atît de îndrăgit, cules cu ușurință nu din monumentele literaturii românești ci din experiența de fiecare zi a fiecăruia dintre noi. Țiganii din spectacol sînt, așadar, ca țiganii din anecdote, de pe stradă, de la cozi, de la Viena: degrabă cu un cîntec sau cu un blestem pe buze, mereu puși pe harță dar niciodată luptători, de fapt iuți de picior, de minte dar și de mînă, în orice clipă gata să se taie pentru o femeie dar și să taie o femeie. Și așa mai departe.

Zeflemeaua e stăpînă, cînd mai urzicătoare, cînd mai amicală, ea e prezentă în text ca și în regie, în muzică și deopotrivă în decoruri ori costume. Zeflemeaua nu ocolește pe nici unul dintre eroi, ba parcă nici pe noi, spectatorii. Gîndit, incontestabil, pentru a fi un succes de public, de casă, **Țiganiada** nu trece cu vederea nimic din ceea ce ar putea constitui argumente ale acestui scontat — și lesne previzibil — succes. De pildă, obsesiile noastre politice. Autorii recurg aici la tehnica binecunoscută care în spectacolele anilor trecuți exprima o atitudine imposibil de formulat altfel. Este vorba de utilizarea textului clasic pentru trimiteri la actualitate, despre aluzia politică sau, cum îi spuneam, șopîrlă. Tehnica, perfect deprinsă, e respectată cu sfințenie și totuși ceva este schimbat, se abate de la știuta regulă a jocului. Să ne explicăm.

Ani la rînd, datorită șopîrlei noastre naționale (ca să nu-i spunem disidențe), prin intermediul unei piese de Alecsandri sau Molière, să zicem, știam cu exactitate ce gîndesc realizatorii spectacolului despre realitatea imediată, nu numai despre Alecsandri ori Molière. Tocmai asta nu mai reușim să aflăm în cazul spectacolului cu **Țiganiada,** deși la prima vedere totul se desfășoară după tipicul clasic. Șopîrle nenumărate — ca întotdeauna, de mare succes — dar îndreptate... în toate direcțiile (poate tocmai pentru atragerea în mrejele succesului a unor largi mase de spectatori, fără deosebire de naționalitate, sex, religie ori convingeri politice). Avem de toate, la alegere: pișcături la adresa puterii dar și pișcături din unghiul de vedere al puterii: lozinci «anti» imediat contracarate de lozinci «pro». E drept că există ușoare diferențe de ton, e drept că mai contează și care dintre personaje emite șopîrla, astfel că pînă la urmă brațul contestatar al balanței atîrnă mai mult spre glumă nevinovată, ba chiar autopersiflantă. Aici se delimitează — lin, fără brutalitate, dar limpede — autorii **acestui** spectacol de autorii spectacolelor de acum cinci-zece ani, care foloseau și ei cu succes de public (și cu succes de stimă, în același timp) actualizarea, transformarea oricărui text, a oricărei teme, în argument pentru un dialog cu subiecte «la zi».

Spectacolul conceput de Mircea Cornișteanu pe scena Teatrului «Ion Creangă» urmează cu fidelitate rețetele musicalului deconectant. Cu umor — care mai obosește uneori, dar iute se întărîtă din nou —, cu răsfăț de culoare (de cele mai multe ori vie, uneori însă și puțin stridentă), cu melodii lesne de reținut pe care le înveți fără să-ți dai seama și pe care te trezești fredonîndu-le în baie ori cînd aștepți metroul, cu dans, cu zarvă, cu voie-bună. Spectacolul nu e pe de-a-ntregul captivant, dar adesea este. Unul dintre atuuri îl constituie plăcerea cu care joacă actorii, o bucurie care se constată cu ușurință și nu o dată se transmite sălii. Ei alcătuiesc o imagine gîndită ca ansamblu, în primul rînd. Sînt scene de gen din care, prin calitatea specială a umorului, se desprind (fără să distoneze, ci dimpotrivă) Boris Petroff, Marioara Sterian, Mihaela Mitrache, Cristian Irimia. Se remarcă, de asemenea, Claudia Cărămidă — numai «foc și pară», deși actrița pare a fi indicată pentru personaje dintr-un registru mai liric —, Mișu Andriescu, Florin Busuioc. Sub exigențele rolurilor (nu flagrant dar vizibil, totuși) ni s-au părut Ștefan Mareș și George Petcu. În ceea ce-l privește pe acesta din urmă, credem că a fost prea mare tentația de a-și arăta statura (întru totul prezentabilă, de altfel), uitînd, uneori, personajul, lăsîndu-l să se descurce cum o putea.

CRISTINA DUMITRESCU

AGREABIL ŞI DECONECTANT

DULCEA IPOCRIZIE A BARBATULUI MATUR de Tudor Popescu ● **TEATRUL DRAMATIC DIN BAIA MARE** ● Data premierei: 12 mai 1991 ● Regia: Petru Mihail ● Scenografia: Elena Forţu ● Distribuţia: Antoniu Paul (Dinu), Dana Ilie (Ioana), Rodica Băiţan (Sibila), Lucian Prodan (Paul), Nelia Mojolic (Otilia), Dan Rădulescu (Ofiţerul).

Scăpat de patul procustian al «problematicii majore», impuse în accepţia ei proletcultistă, receptivitatea critică îşi poate redobîndi, între altele, elasticitatea, supleţea şi seninătatea care i-au lipsit în bună măsură ani de-a rîndul. Ea are a-şi reconsidera chiar propriile puncte de vedere, temperîndu-şi tunetele şi fulgerele împotriva comediei zise **bulevardiere** şi a divertismentului (pînă mai ieri, obligatoriu) **facil.** Zona esteticului nu le exclude, cum nu exclude **gratuitatea** şi **jocul,** iar valoarea lor terapeutică (nu în pretinsa «eradicare» a tarelor sociale, ci în mult mai modesta dar eficienta deconectare a individului!) nu mai trebuie demonstrată. Însăşi proliferarea genului (ce nu va întîrzia, probabil, nici la noi) e un indiciu de psihologie socială ce trebuie să fie luat în considerare ca atare, fără false îngrijorări pentru soarta teatrului.

Iată de ce cred că o bună parte a comediilor lui Tudor Popescu, tocmai cele catalogate pînă mai ieri prea «uşoare», îşi poate găsi mai lesne drumul spre scenă în clipa de faţă. (Cîndva, vor interesa din nou şi dramele sale, puternice, constituind acuzatoare documente de epocă. Deocamdată însă ne desparte prea puţin timp de acea epocă, pentru a mai dori să ne-o reamintim, fie şi pe scenă!). Spectacolul băimărean cu **Dulcea ipocrizie a bărbatului matur,** comedie în primul rînd de replică şi situaţie, nu de «critică socială» legată neapărat de o anume perioadă, ne întăreşte o atare credinţă. Ca şi reacţia publicului, trecînd cu uşurinţă peste puţinele «datări» ale piesei, pentru a se amuza copios de «încurcăturile» prin care trec personajele şi a savura hazul fiecărei replici, atît de bine scrise. Căci Tudor Popescu se dovedeşte un prea bun cunoscător al tracasărilor inerente convieţuirii soţ-soţie şi, deopotrivă, un fin observator al sistemului de pseudoargumente propriu fiecărei soţii ce se consideră nedreptăţită, neglijată şi neluată în serios de atenţia «prea distributivă» a soţului, cît şi al acelor subterfugii la care soţul e obligat de multe ori să recurgă, pentru a nu scoate aproape din toate situaţiile imaginate jerbe de replici scînteietoare, percutante, pe care publicul nu le lasă să treacă neaplaudate.

Petru Mihail semnează cu onestitate profesională regia, nelipsită de inventivitate, mai ales în cea de a doua parte a reprezentaţiei, fără a putea să facă însă «minuni» cu trupa prea de tot subţiată a teatrului. Greul spectacolului e dus cu destoinicie şi remarcabil simţ comic de Antoniu Paul (Dinu), «ipocrizia» bărbatului matur devenind una simpatică, ataşantă. Dana Ilie (Ioana) e credibilă în postura de soţie cicălitoare, «rea» (adică bună), Rodica Băiţan (Sibila) are mobilitatea scenică solicitată de rol, nu şi un suficient control al vocii pe care şi-o compune, Lucian Prodan (Paul) e tentat să îngroaşe prea mult, fără a obţine, însă, hazul scontat. În fine, Dan Rădulescu (Ofiţerul) e încă posibil, parodiind stilul detectivilor de seriale TV, Nelia Mojolic (Otilia) fiind în schimb imposibilă, probabil în orice rol, căci are o imobilitate insurmontabilă, de manechin de vitrină, fără legătură cu minimele exigenţe ale scenei teatrale.

Scenografia Elenei Forţiu se descurcă din ce se mai găseşte prin teatru (şi nu se găsesc prea multe) şi din ce se mai poate procura din tîrg (şi nu se pot procura prea multe), astfel încît o anumită «convenţionalitate» a cadrului plastic devine inevitabilă. Evitabilă ar fi fost, totuşi, stridenţa coloristică a unor costume, cu atît mai mult cu cît ele au fost confecţionate special pentru acest spectacol. Spectacol nu ieşit din comun, dar, în ansamblul lui, agreabil şi deconectant.

VICTOR PARHON

P.S. Dacă ne reamintim că Teatrul Dramatic Baia Mare e cel care l-a debutat pe Tudor Popescu ca dramaturg (3 octombrie 1976 — **Uneori liliacul înfloreşte şi toamna**) şi tot el e cel care îşi aduce aminte să-l mai joace şi azi, în epoca de fier a post-totalitarismului, gestul are o semnificaţie aparte. Încurajatoare. Dar pe ele, pe teatrele din provincie, cine le va mai încuraja?

Experiment estival
UN INFERN SUPRAPOPULAT

HUIS CLOS (CU UŞILE ÎNCHISE) de Jean-Paul Sartre ● **TEATRUL ODEON** ● În limba franceză ● Data premierei: 17 august 1991 ● Regia: Dragoş Galgoţiu ● Scenografia: Vittorio Holtier ● Asist. scenografie: Petru Rogojină ● Distribuţia: Juliette Reyniers, Sandrine Barcelet, David Ayala, Mircea Constantinescu, Constantin Cojocaru, Radu Amzulescu, Dan Bădărău, Laurenţiu Lazăr, Marius Stănescu şi Camelia Maxim (în ordinea enunţată pe afişul spectacolului; program de sală nu a existat).

Privit ca un experiment, spectacolul realizat de Dragoş Galgoţiu alăturînd pe scenă actori români şi francezi, poate fi considerat ingenios. Decalajul artistic care s-ar fi putut naşte din pricina deosebirilor de rostire a limbii franceze de către cele două grupe naţionale de actori, a fost evitat cu inteligenţă, francezilor încredinţîndu-li-se rolurile vorbite, românilor rămînîndu-le îndatorirea de a se exprima prin mişcare, mimică şi gest. Funcţia de joncţiune între cele două grupe şi, totodată, între cele două modalităţi interpretative, i-a fost atribuită lui Mircea Constantinescu, al cărui rol compus din puţine vocabule franţuzeşti şi multe elemente de expresivitate muzical-corporală, i-a dat posibilitatea de a-şi evidenţia multiplele disponibilităţi.

Privit în raport cu textul lui Sartre, demersul e mai discutabil. Inventiv, regizorul a creat cîte o partitură de sine stătătoare pentru fiecare dintre personajele plăsmuite de el pentru a da contur vizual fantasmelor ce bîntuie conştiinţele neliniştite ale damnaţilor din infernul sartrian al «Uşilor închise». Spaţiul scenic abstract, remarcabil structurat scenografic de Vittorio Holtier, devine populat cu tot felul de făpturi, ce-şi întretaie traiectele sinuoase, contorsionate, cu acelea mai rigide ale personajelor vorbitoare, impunîndu-se chiar în dauna acestora, privirii şi atenţiei spectatorului, iar acesta este atît de preocupat să le urmărească acţiunile scenice şi să le ghicească semnificaţia, încît pierde adesea sensul cuvintelor rostite cînd impersonal, cînd monoton-elegiac, într-o tonalitate ritualică, de cei trei eroi principali, osîndiţi la veşnicia torturii interioare. Apare astfel un alt fel de decalaj artistic, decît acela evitat de regizor, şi anume, între sistemul de comunicare prin semne vizuale construit cu grupul de actori profesionişti ai Teatrului Odeon şi sistemul de comunicare dramatic\verbală pus în funcţiune prin cei trei tineri actori francezi, la început de carieră, se pare, după stîngăcia comportării lor scenice. Celebra replică-aforism «Infernul sînt ceilalţi», aleasă de regizor ca emblemă-cheie a spectacolului, se traduce scenic prin colcăiala de simboluri vizualizate, cel mai limpede descifrabil apărînd cel al erotismului, întruchipat de Camelia Maxim cu o mare putere de sugestie corporală, într-o voyantă vestimentaţie roşie, prezenţe notabile oferind şi Constantin Cojocaru şi, parţial, Radu Amzulescu, deşi mai anevoie identificabili. Atent însă la teatralizarea exterioară a temei, regizorul a urmărit mai puţin atent procesele interioare şi relaţiile tensionate ce-i implică pe cei trei damnaţi într-un joc de suspiciuni, concupiscenţe şi adversităţi, menit a dura o veşnicie, continuînd şi după căderea cortinei. Lăsînd ultima scenă, cea mai violentă, să se desfăşoare pe nevăzute, în absenţa protagoniştilor (am crede că ascultăm un moment de teatru radiofonic), spectacolul sugerează o dispariţie a acestora în neant, ceea ce contrazice ideea acuităţii veşnice a infernului fiecăruia, sugerată de text. Rămînem cu imaginea unui infern suprapopulat care seamănă cu un cabaret şi în care «jocul» e condus de un comper simpatic, ghiduş şi ironic, clovn muzical ce rîde gîlgîit şi se mişcă în paşi de dans (Mircea Constantinescu). Şi renunţăm să ne mai punem întrebări.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

TENTAȚIA PITORESCULUI

ARTA COMEDIEI de Eduardo De Filippo. Traducerea: Angela Ioan ● TEATRUL ODEON ● Data premierei: iunie 1991 ● Regia: Tudor Mărăscu ● Distribuția: Gelu Nițu (Excelența Sa De Caro), Ion Pavlescu (Oreste Campese), Mugur Arvunescu (Giacomo Franci), Sabin Făgărășanu (Veronesi), Niculae Urs (Quinto Bassetti), Florin Dobrovici, Radu Panamarenco (Părintele Salvati), Angela Ioan (Lucia Petrella), Adrian Vișan, Nicolai Ivănescu (Un muntean), Ana Trofin (Soția sa), Constantin Cojocaru, Ion Chițoiu (Un paracliser), Adrian Ancuța (Plantonul).

foto: Valentin Nuhan

Mugur Arvunescu

În vasta, am putea spune luxurianta operă dramatică a lui Eduardo De Filippo, **Arta comediei** reprezintă mai mult decît unul dintre titluri, e miezul teoretic, motivația tuturor celorlalte. Piesa a fost scrisă în 1964, adică atunci cînd autorul ei avea 64 de ani, dintre care 60 de teatru (debutase la patru ani și de la acea primă prezență scenică destinul său a rămas unit «la bine și la rău» cu destinul teatrului italian). Din această experiență extrem de bogată s-a născut **Arta comediei** — profesiune de credință și totodată declarație de dragoste pătimașă (i-am putea spune chiar orgolioasă) pentru o artă veche de cînd lumea dar mereu în actualitate, pentru că forța ei e forța vieții din care izvorăște, pe care o exprimă, cu care se confundă.

Ideea vieții-teatru, a teatrului-viață nu e nouă, o întîlnim la mulți dramaturgi, cel mai la îndemînă exemplu fiind, desigur, Pirandello. Definitoriu în piesa lui De Filippo e, însă, translarea de la meditația filosofică, de la eseu, la o punere în ecuație în care componenta socială, politică este aceea ce dobîndește percutanță. De Filippo observă raportul artist-societate — respectiv putere — și o face în termeni preciși, tăioși, ce nu admit replică. Raportul e iremediabil fals, afirmă piesa, e inechitabil fiindcă e stabilit de către o putere ce are dreptul dar nu și competența necesară pentru a aprecia locul real al artistului, al artei într-o structură socială. Tonul e dur dar sentința e dreaptă, inatacabilă, cu atît mai mult cu cît nu se exprimă prin tirade meșteșugite ci prin argumentație strînsă, riguroasă.

Arta comediei ni se pare una dintre cele mai bune piese ale lui De Filippo tocmai pentru că nu-și propune să înduioșeze, să stîrnească o lacrimă de blîndă, protectoare compasiune pentru sărmanul artist obijduit de societatea «cea crudă și nedreaptă». Textul vorbește cu demnitate despre demnitatea unei profesii, a unei vocații, a unei meniri pe care, într-un moment sau în altul, puterea (de un moment sau de altul) le poate stînjeni dar niciodată anula. Și nici măcar știrbi.

Această asprime pasionată a discursului dramatic nu pare să-l fi atras, în deosebită măsură, pe regizorul Tudor Mărăscu, spectacolul de la «Odeon» optînd mai curînd pentru insolitul situațiilor, pentru aspectul pitoresc, am spune, al subiectului. Ambiguitatea, incertitudinea ce planează asupra intrigii, asupra eroilor, permanenta confuzie — ori posibila confuzie — între realitate și ficțiune, între teatru și viață sînt observate mai ales prin prisma unui umor de situații, de limbaj, de tipologie, existent, și acesta, în text, dar mai puțin interesant.

Este linia pe care evoluează și actorii, linie încărcată, uneori chiar năclăită în pasta groasă a unui haz de gust îndoielnic — e cazul lui Mugur Arvunescu, a cărui interpretare se rezumă la o obositoare și destul de rudimentară colecție de gesturi, ticuri, vocalize. În general, mobilității **interioare** a personajelor i se preferă gesticulația, efectele exterioare — și pot fi citați aici Gelu Nițu, Niculae Urs, Angela Ioan sau Florin Dobrovici. În ceea ce-i privește pe Nicolai Ivănescu și Ana Trofin, se poate afirma că la ei pitorescul ajunge de-a dreptul moment folcloric. S-a salvat de stridență personajul încredințat lui Ioan Pavelescu, fără a se putea salva, însă, și de o monotonie ușor emfatică.

Chiar dacă (sau tocmai pentru că) spectacolul de la «Odeon» nu ne-a convins și nu-l considerăm o reușită, nu putem încheia fără a aminti un moment în care ne-am întîlnit — ca într-o strălucire de autentic, de semnificativ — cu textul lui De Filippo, cu spiritul piesei. Este vorba de un epilog fără cuvinte: la aplauze, cînd în mod tradițional toți «morții» din scenă se ridică și se alătură celorlalți actori pentru a se înclina în fața publicului, Constantin Cojocaru nu-și «învie» personajul, așa cum eram obișnuiți. El va fi luat pe brațe de partenerii înfiorați, parcă, de o undă de neliniște, făcîndu-ne chiar să ne întrebăm dacă nu s-a petrecut un accident. Cît e teatru? cît e viață? Unde sfîrșește ficțiunea și unde începe realitatea? — această tulburătoare întrebare a piesei s-a rostit, fără replică, abia după final.

CRISTINA DUMITRESCU

SECOLUL LUI VOLTAIRE, SECOLUL NOSTRU

CANDID SAU OPTIMISMUL, dramatizare de Radu Dinulescu după romanul lui Voltaire ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data premierei: 25 aprilie 1991 ● Regia: Radu Dinulescu ● Decoruri: Onisim Colta ● Costume: Adriana Grand ● Distribuția: Adrian Zavloschi (Candid), Adriana Ghiniță (Cunigunda), Constantin Floarea (Povestitor 1), Teodor Vușcan (Povestitor 2), Ovidiu Ghiniță (Panglos), Mihaela Murgu (Baba), Vasile Grădinaru (Baronul, Irachianul, Regele bulgarilor, Părintele Garoafă), Iulian Copacea (Don Isac, Bătrînul din Eldorado, Dervișul), Dan Covrig (Soldat bulgar, Fiul baronului), Călin Stanciu (Soldat bulgar, Cacambo), Luminița Anghel (Paquette), Zoltan Lovasz (Ofiter bulgar, Marele Inchizitor, Tînărul din Eldorado), Anca Miculiț (Tînăra din Eldorado), Un spectator din public (Don Fernando de Ybera) și Oana Hui, Bruno Mastan, Dorin Stoichescu. Dansează: Luminița Anghel, Anca Miculiț, Adriana Trif, Larisa Mocuța.

Una dintre marile ambiții ale lui Voltaire a fost, pare-se, aceea de a rămîne în amintirea contemporanilor (și, desigur, a posterității) ca autor de teatru. Astfel se explică, poate, preeminența cantitativă pe care o dețin, în ansamblul operei sale, scrierile dramatice. Ironia soartei (de ce ar fi fost cruțat de ea tocmai unul din cele mai sarcastice spirite din istoria culturii?) a vrut însă ca sumbrele lui tragedii cu subiect mitic sau istoric să fie destul de rapid date uitării, slujind azi mai degrabă drept material de studiu liceal decît drept suport de spectacol, după cum a vrut ca lucrarea pentru totdeauna legată de numele lui să fie **Candide ou l'optimisme** (1759), mic roman polemic, gîndit ca replică persiflantă la adresa teoriei lui Leibniz despre cea mai bună dintre lumile posibile, care ar fi fost tocmai cea pămînteană din momentul său. Spre a demonstra fragilitatea ipotezei filosofului german, Voltaire își poartă eroul, pe seraficul Candid, de-a lungul și de-a latul lumii unui timp nu foarte net definit dar lesne identificabil, prin nenumărate aluzii, cu secolul al XVIII-lea (numit ulterior, de altfel, «secolul lui Voltaire»), implicîndu-l în felurite aventuri în care rivali îi sînt răutatea, prostia, lăcomia, aroganța nobilimii (dar și a unor «oameni simpli») sau a obișnuitului cal de bătaie voltairean, clerul. Singurul loc scutit de toate acestea e cvasi-imaginarul imperiu al incașilor sortit a fi, după cum știm, nimicit de către spanioli. Concluzia autorului este că mulțumirea (fericirea ar fi prea mult) nu poate fi atinsă decît «departe de lumea dezlănțuită» — fie ea cît de bună —, într-o recluziune liber consimțită și activă. (Exemplul îl dăduse el însuși, retrăgîndu-se la proprietatea de la Cirey.) Ultima replică din **Candid** este: «trebuie să ne cultivăm grădina».

Luxuriantul material epic ascundea nebănuite virtualități dramatice, mai ales în privința personajelor, clar și complex caracterizate. Culoarea și pregnanța acestora constituie și principala izbîndă a dramatizării efectuate de Radu Dinulescu, povestea propriu-zisă rămînînd — ca și la Voltaire — un simplu pretext. Regizorul a reușit, de asemenea, să păstreze în replici umorul, cînd mai blînd, cînd mai incisiv, al originalului și să-l transfere nesupărător asupra unor fapte și realități contemporane nouă; «actualizările» sună strident doar în două-trei momente. Folosind ca mijloace de expresie adiacente «recitării», cîntecul și dansul (fără însă a muta spectacolul pe terenul musicalului), Radu Dinulescu ne oferă o montare spumos-inteligentă, de o mare simplitate și de o calmă frumusețe a imaginii vizuale (grație atît scenografiei semnate de Onisim Colta și Adriana Grand, cît și design-ului luminilor), nu mai puțin, o montare cu sensuri grave și cu racorduri nu tocmai comode la viața noastră de fiecare zi. Reușita directorului de scenă se prelungește organic în reușita actoricească, trupa arădeană furnizînd, în acest spectacol, plăcuta surpriză a mobilității, armonizării expresive și concentrării. S-a impus jocul Mihaelei Murgu, al lui Ovidiu Ghiniță și al lui Vasile Grădinaru, alături de evoluția protagoniștilor Adrian Zavloschi și Adriana Ghiniță. Inspirat gîndite regizoral și bine susținute interpretativ — partiturile celor doi Povestitori, figurați de Constantin Florea și Teodor Vușcan; satisfăcătoare — contribuțiile lui Dan Covrig, Călin Stanciu și Iulian Copacea; integrate ansamblului — aparițiile secundare, datorate unor neprofesioniști. (Dacă spectatorul obișnuit invitat pe scenă să joace **ad-hoc** un rol mai mărunt chiar **era** un spectator obișnuit, în reprezentația pe care am văzut-o hazardul s-a dovedit binevoitor.)

Candid readuce Teatrul de Stat din Arad într-un plan avansat al interesului profesional; ar fi bine să fie începutul unei cît mai lungi serii de asemenea spectacole pentru că, în teatru, închiderea între zidurile propriei «grădini» nu echivalează, din păcate, cu atingerea fericirii.

A. GEORGESCU

ORICÎND SAU NICICÎND?

DOUĂ SURORI de Hans Kehrer ● TEATRUL GERMAN DE STAT DIN TIMIȘOARA ● Data premierei: 22 martie 1991 ● Regia: Diogene V. Bihoi ● Decoruri: George Petre ● Costume: Traian Zamfirescu ● Distribuția: Ida Jarcsek-Gaza (Resi), Ildiko Jarcsek-Zamfirescu (Juli).

Se petrece acum în comunitatea germană din România o autentică dramă, cu nesfîrșite implicații și paradoxale forme, o dramă care ne privește pe noi toți. Problematica germană nu e doar a minorității omonime. Criza de identitate și dilema unei optime așezări în lume îi unește în mod tragic pe români cu șvabii și sașii. Evenimentul istoric de rezonanță biblică și de mare tristețe, exodul germanilor, ne sărăcește în chip esențial și ne definește, cum nu se poate mai bine, clipa istorică. Să nu uităm că «exod» mai înseamnă, în altă accepție, și partea finală a unei tragedii...

Cum se vede drama germană în oglinda scenei germane din Timișoara, atunci cînd actul reflectării este unul intenționat? Mi se pare foarte evident că, tocmai din **excesul** bunelor intenții, oamenii teatrului au făcut o opțiune repertorială regretabilă. **Textul** lui Hans Kehrer (scriitor originar din Banat, rezident vest-german de un deceniu) este o neintenționată capodoperă a tezismului și a oportunismului literar. Scrisă relativ recent, în deplina libertate exterioară a autorului, piesa **Două surori** exemplifică estetica realismului deformant, îndeobște — și, iată, impropriu — numit «socialist». În **Două surori,** conform rețetarului estetic invocat, **particularul** unei istorii domestice (localizată în anii '80 în satul natal al autorului) este ornamentat la nivelul limbajului cu toate **generalitățile** istorice postbelice care au avut impact asupra comunității respective. A rezultat o uriașă disproporție între umilitatea apriorică a personajelor puse în situația scenică (două bătrîne care își rememorează viața) și grandoarea discursului auctorial. Pe scurt, replicile piesei sînt adeseori imposibile, fără ca autorul să-și fi propus să fie așa.

Dar cel mai amuzant lucru din piesa lui Kehrer mi s-a părut nu simplismul dramaturgic sau desuetitudinea estetică, ci virtuozitatea oportunistă. Temele principale ale discuției celor două bătrîne (tema Gulagului comunist, a atașamentului față de România, a demolării satelor, a dezrădăcinării, a opțiunii politice) sînt în așa fel orchestrate încît oricare dintre ele poate fi dislocată din text fără a prăbuși întregul. Senzația că piesa a fost scrisă pentru un «oricînd» politic sfîrșește întristător în certitudinea că a fost scrisă pentru «nici-

cînd». Putem conchide că, în contextul în care a fost ea compusă, oportunismul lui Kehrer nu este unul de tip programatic, ci doar unul fatalist.

Regizorul Diogene Bihoi a înțeles exact că maladia majoră a textului este una incurabilă și, de aceea, nu și-a propus o atenuare a sciziunii dintre psihologia personajelor și discursul teatral, ci, dimpotrivă, a evidențiat-o. În primul rînd, a organizat cu rigoare și acurateță un vid al comunicării între cele două femei, impunîndu-le o evoluție paralelă, cu intersectări care se dovedesc pînă la urmă iluzorii. Astfel, toate excesele de limbaj ale autorului, fără a putea fi asumate de personaje ca simple replici, au devenit, totuși, invențiile lor ciudate. Eroinele creează și locuiesc o lume de cuvinte, un univers sonor admirabil întregit de coloana sonoră realizată de Adrian Ilica, unul din cei mai buni profesioniști pe care-i avem la ora actuală în acest domeniu.

Sarcina dificilă de a mobila vidul și-a asumat-o George Petre, obținînd, pe lîngă austeritatea plastică (inclusiv cromatică) necesară spectacolului, și o impresionantă deschidere spre neant. O masivă poartă de lemn (componenta cea mai încărcată de sens a spațiului domestic) se deschide imprevizibil, dezvăluind periodic abisul «animat» cel mult de imaginile rememorate ale pustiurilor mundane din viața celor două bătrîne.

Excepționalelor interprete ce sînt surorile Ida Jarcsek-Gaza și Ildiko Jarcsek-Zamfirescu teatrul și filmul românesc le datorează încă texte, regizori și parteneri pe măsură. Au impresionat de astă dată prin extraordinara omogenitate a jocului, lecție de generozitate și de relație colegială, în ciuda evoluției lor pe traiectorii paralele. Deși au jucat pe datele psihologice sumare oferite de text și într-un regim aparte de disciplină scenică, ambele interprete au știut (în special prin tehnica contrapunctului) să-și îmbogățească personajele cu detalii care sînt dătătoare de viață. Dar ambele actrițe, în egală măsură, au căzut în capcana propriului har. Pasajele imposibile ale textului neputînd fi decît «delirate», reclamau din partea interpretelor o anumită **stare**, pe care acestea nu întotdeauna o regăseau (deliberat sau nu), preferînd atunci să încerce justificarea psihologică a ceea ce nicicum nu putea fi justificat.

Paradoxul acestui spectacol al Teatrului German din Timișoara este că tocmai valoarea realizării lui scenice îl poate incrimina. Nu doar pentru risipa de talent cu care a salvat o non-valoare, ci mai ales pentru seninătatea strălucitoare cu care a acceptat să treacă pe lîngă problematica germană fără a-i sonda profunzimile.

Dar, oare, avem dreptul, noi ceilalți, să le cerem confraților germani să-și exhibe scenic drama care le conține existența? Și am avea, oare, dreptul, noi toți, să facem «cronica unei morți anunțate»? Poate că dreptatea este de partea lui Hans Kehrer, și tot ceea ce noi îi reproșăm este de fapt expresia instinctului său sigur că încă mai e timp de frivolități estetice în comunitatea germană, pentru că nimic ineluctabil nu-i amenință destinul.

SABIN POPESCU

PROBLEMATICA IDENTITATE

GHEBOSUL de Slawomir Mrożek ● TEATRUL DRAMATIC DIN CONSTANȚA ● Data premierei: 25 iulie 1991 ● Regia: Dan Alecsandrescu ● Scenografia: Clara Labancz ● Distribuția: Eugen Mazilu (Onek), Nina Udrescu (Onka), Titus Gurgulescu (Baronul), Diana Cheregi (Baroana), Vasile Cojocaru (Garbus), Lică Gherghilescu (Studentul), Liviu Manolache (Necunoscutul).

Stagiunea '90—'91 a continuat să înscrie în repertoriu, recuperatoriu, titluri mai mult sau mai puțin cunoscute din dramaturgia lui Eugen Ionescu, Vaclav Havel și Slawomir Mrożek. Din dramaturgia ultimului, de pildă, **În largul mării** s-a jucat pînă la sațietate, fără ca vreunul dintre spectacole să merite o atenție deosebită pentru felul în care a fost conceput și interpretat. S-ar putea vorbi. deci, nu numai de o judicioasă prospectare repertorială a creației dramaturgului polonez, conducînd la revelatoare premiere pe țară, ci și de o modă Mrożek, făcînd să fie jucate titluri prea puțin semnificative (vezi **Cvartetul**, la Ploiești) sau să circule aceleași titluri de la un teatru la altul, fără o identitate scenică precisă.

Spectacolul constănțean cu piesa **Ghebosul** («Garbus»), semnat de regizorul Dan Alecsandrescu, aspiră să aparțină primei categorii, propunîndu-ne — în premieră pe țară — nu o piesuță oarecare, ci un text realmente semnificativ pentru dramaturgia autorului și anvergura ei ideatică. Se regăsesc, aici, nu numai procedee din acel teatru al absurdului, ilustrat prin excelență de Eugen Ionesco, ci și teme și motive predilecte dramaturgiei lui Mrożek, într-o orchestrare specifică, problema identității și a limitelor toleranței sociale față de ea fiind urmărită acum la diverse nivele, într-un subtil joc al opozițiilor și complementarității.

Din păcate, spectacolul nu e total străin nici de cea de a doua categorie, a «modei» Mrożek, căci stă mai puțin bine tocmai la propria-i «identitate» scenică. În ciuda solidului profesionalism al trupei și al regizorului, sonuri aleatorii, diverse, pestrițe, bruiază cu obstinație și riscă să facă, pe-alocuri, aproape de nerecunoscut originalitatea — și unicitatea — discursului auctorial. E greu de aflat de ce tratarea voit — dar și excesiv! — caricaturală a cuplului Onek-Onka trebuia să facă din dl. **avocat** și soția acestuia un cuplu de țoape, cu bădărănii nu numai inexistente, dar și imposibil de imaginat, în text. Doar pentru a se «diferența» astfel celălalt cuplu, Baronul-Baroana, a cărui semnificație rămîne totusi incertă? Marcarea trecerii timpului nu se putea face decît prin acele nesfîrșite și plicticoase închideri și deschideri ale unor uși, care nu ascund nimic, obligîndu-ne în schimb să ne concentrăm atenția doar pe urmărirea tramei polițiste? Cum să justifici apoi plasarea mobilei de salon în grădină, care contrazice astfel însuși «statutul» lui Garbus? Un efect similar îl are și roz-bonbon-ul (cu obloane și uși cenușii!) pe care scenografa Clara Labancz îl socotește potrivit pentru pereții casei sau ai castelului lui Garbus, singurul personaj de un gust, de o politețe și de o cunoaștere a etichetei perfecte! Sînt și alte stridențe de ton, de accent sau de intensitate, alternînd cu întinse zone de penumbră semantică, dovedind că dramaturgia lui Mrożek e la fel de greu de pus în scenă ca și aceea a lui Caragiale sau Cehov.

Cel mai împlinit și mai «mrożek-ian» personaj e Garbus, cocoșatul care rostește puține cuvinte, dar capătă o pondere de-

Nina Udrescu și Eugen Mazilu

osebită în spectacol grație interpretării sobre, tensionate, a lui Vasile Cojocaru, regia găsind în acest caz cea mai potrivită «cheie» a personajului. Nu sînt de vină, pentru excesele lor caricaturale, nici Nina Udrescu (Onka), obligată la efecte facile, criant monocorde, nici Eugen Mazilu (Onek), reușind să le estompeze în partea a doua a spectacolului. Linear, monoton, «baronul» lui Titus Gurgulescu e pus să-și facă gimnastica de dimineață (cu flotările de rigoare) în haine de zi, în timp ce «baroana» Dianei Cheregi e obligată și ea să-și schimbe nu mai puțin aberant toaletele. Actrița are însă un joc nuanțat, care-o ajută să-și impună personajul, dincolo de distorsionările lui regizorale. Personaje simbolice, Studentul (Lică Gherghilescu) și Necunoscutul (Liviu Manolache) nu-și trădează ambiguitatea hărăzită de text, dar devin parcă și mai nebuloase în spectacol. Chiar dacă Lică Gherghilescu aduce a orice altceva numai a student nu, în vreme ce Liviu Manolache se încăpățînează să joace un înalt funcționar de poliție, preocupat să-și dezvăluie cît mai clar identitatea. Numai că, așa cum spune personajul său, «În vremurile noastre identitatea devine tot mai problematică». Chiar și pentru spectacolele cu piese de Mrożek. Cel de la Constanța nu-i chiar atît de rău și nici chiar atît de lung, pe cît e de plicticos.

VICTOR PARHON

BUCURIA UNEI REVENIRI

O RUGĂCIUNE DE PRISOS de George Astaloș ● Traducerea: Eva Sîrbu ● CENTRUL INTERNAȚIONAL DE CULTURĂ ȘI ARTĂ «GEORGE APOSTU» DIN BACĂU ● Data premierei: 29 iunie 1991 ● Regia, scenografia și ilustrația muzicală: Mircea Marin ● Distribuția: Mirela Comnoiu (Maica Flavia), Maria Junghietu (Maica Justina).

După **Robespierre** pe scena Naționalului ieșean, spectacol ce a adus în premieră absolută una dintre cele mai interesante lucrări ale lui George Astaloș, iată că tot în Moldova, de data aceasta la Centrul Internațional de Cultură și Artă «George Apostu» din Bacău, condus de entuziastul actor Geo Popa, se prezintă o altă piesă a cunoscutului poet și dramaturg din diaspora, **O rugăciune de prisos.**

Mircea Marin și două actrițe (Mirela Comnoiu și Maria Junghietu) sînt cei care au dat viață scenică piesei lui George Astaloș, piesă cu care Centrul «George Apostu» și-a deschis prima stagiune teatrală. Acest așezămînt cultural are menirea de a găzdui diverse manifestări puse sub semnul înfrățirii artelor și al interdisciplinarității, și de a prezenta publicului creații ale artiștilor noștri din diaspora.

Spectacolul a fost montat de Mircea Marin în spațiul ce găzduiește muzeul cu sculpturile încărcate de masivă cumințenie și simplitate ale lui George Apostu, dar și expoziții aparținînd altor culturi. **O rugăciune de prisos** capătă astfel rezonanțe și semnificații mai ample decît cele date de o sală obișnuită.

Textul este o monodramă, cu un personaj principal, Maica Flavia, și un personaj mut, Maica Justina, închipuită de autor ca un spion al celei dintîi. O primă intervenție a regizorului nostru a constat în transformarea călugăriței Justina dintr-un spion în confidentă, prietenă, dușmană sau în martoră rece și distantă a frămîntărilor eroinei. Maria Junghietu a interpretat-o pe Maica Justina cu o reală putere de expresie. Cu ochii și trupul nemișcate, sau cu gesturi abia schițate de căldură sau ură, de înțelegere sau condamnare, Maria Junghietu a reușit să sugereze cele mai diverse atitudini și stări, transformînd în adevărat dialog tot ceea ce putea fi un simplu monolog.

Mirelei Comnoiu i-a revenit «partea leului», rolul călugăriței Flavia aflată pe punctul de a părăsi mînăstirea — locul constrîngerilor și al renunțărilor, locul supliciului și al îngrădirilor — pentru a ieși în lume, pentru a-și asuma viața adevărată, libertatea.

Într-un decor simplu — un crucifix în dreapta, o masă cu două scaune la mijloc și un scrin în fundal, în spatele căruia o pînză albă devine în final paravan, cu siluetele supradimensionate ale celor două eroine în clipa despărțirii — Maica Flavia, în interpretarea Mirelei Comnoiu, ne-a făcut părtași meditațiilor sale dinaintea plecării. Monodrama lui George Astaloș nu conține decît foarte puține elemente de natură faptică; mai mult, eroina refuză să ne spună cine este sau cine a fost. În locul acestora sînt gînduri, reflecții și comentarii despre destinul omului, străbătute de numeroase aluzii la universul concentraționar, în așa fel încît plecarea din mînăstire se transformă într-un simbol al plecării oamenilor din lumea comunistă, închisă, către alte orizonturi. Există și un strigăt disperat adresat divinității, o revoltă împotriva indiferenței acesteia în fața numeroaselor fărădelegi, după cum există și ironie, ba chiar și ură și voluptate cinică atunci cînd vorbește despre Maica Justina ca spioană și întruchipare a ipocriziei. În confesiunile călugăriței Flavia, ce nu se deosebește cu nimic de celelalte femei, ba chiar nu mai vrea pentru nimic în lume să se deosebească de ele, poate fi descoperit omul cu slăbiciunile dar și cu visele frînte, fără milă, de ceilalți. Toate aceste nuanțe, după cum și drumul meandrelor sufletești, au fost reliefate de Mirela Comnoiu cu o mare concentrare lăuntrică, cu plăcute și calde inflexiuni ale glasului, cu măsurată și discretă expresivitate a gestului.

În ciuda unui spațiu închis, cu puține elemente de mobilier, cele două actrițe au știut să construiască relații, să comunice, evitînd monotonia sau repetarea situațiilor. Remarcabilă a fost creșterea ritmului și a tensiunii, determinată de nevoia din ce în ce mai puternică și mai fierbinte a eroinei de a pleca și a atitudinii fie de condamnare, fie de înțelegere și compasiune din partea alter ego-ului ei.

Muzica gregoriană și melos-ul unor vechi colinde au punctat din cînd în cînd spectacolul, nuanțînd momentele de autentică încordare.

ILEANA BERLOGEA

foto: Dorin Dodiță

Mirela Comnoiu și Maria Junghietu

ORGOLIU ŞI IMPRUDENŢĂ

TRANSFER DE PERSONALITATE de Dumitru Solomon ● TEATRUL DE STAT DIN ARAD ● Data premierei: 23 mai 1991 ● Regia: Ion Mânzatu ● Scenografia: Doru Păcurar ● Distribuţia: Ovidiu Ghiniţă (Josef Pavlicek), Ion Văran (Comisarul), Iulian Copacea (Judecătorul), Ion Costea (Cetlicka), Luminiţa Anghel (Logodnica), Gina Cazan (Menajera), Teodor Vuşcan (Doctorul), Doru Nica (Subcomisarul), Vasile Grădinaru (Poliţistul 1), Dan Covrig (Poliţistul 2), Oana Hui (Tîrfa), Zoltan Lovasz (Peştele).

«...text plin de noblețe, departe de tendințe partizane și căutînd să pledeze pentru morală» califică just regizorul Ion Mânzatu, în caietul-program, această piesă pe care a avut orgoliul (declarat) și imprudența de a o ridica pe scenă în mai puțin de o lună. Sînt, orgoliul și imprudența, păcate în care au mai căzut și alți regizori la întîlnirea cu scrieri ale lui Dumitru Solomon, situație explicabilă (dar numai atît) prin impresia de simplitate lipsită de probleme ce emană, la o lectură grăbită, din construcția lor clară, din stringența demonstrației teoremelor (cel mai adesea ținînd de zona eticii), din dezinvoltura elegantă a limbajului. Că în spatele pârelnicelor transparențe se ascunde un labirint de semnificații profunde, de semitonuri delicate și de nuanțe abia perceptibile este o constatare ulterioară și, prea adesea, tardivă, întrucît ea survine, de obicei, în fața spectacolului încheiat, așa că... Totuși Ion Mânzatu a vădit o intuiție corectă în legătură cu această foarte specială dramaturgie atunci cînd și-a propus, teoretic, să trateze piesa nu în registrul comic spre care trimite umorul majorității replicilor, ci în acela dramatic, în care o plasează tematica. Din păcate însă, la nivel practic drama s-a transformat în mohoreală greoaie; doar începutul și finalul spectacolului — adăugate, ca și două dintre personaje, textului și sugerînd (cu unele «detalii» nu tocmai necesare) indiferența sordidă a lumii în care se petrece povestea absurd-eroică a lui Pavlicek — sînt cruțate de plictisul apăsător ce rămîne, în memoria subiectivă, marca spectacolului. A contribuit hotărîtor la aceasta insuficienta (ca să nu zic inexistenta) supraveghere a evoluțiilor actoricești, neglijente ca ținută scenică și emisie vocală; au făcut parțial excepție Ovidiu Ghiniță și Ion Costea. Interesantă ca imagine plastică, dar incomplet exploatată — scenografia lui Doru Păcurar.

Orgoliul și imprudența sînt caracteristice, se spune, acelora aflați la început de drum. Ion Mânzatu este, profesional, la început de drum. Să sperăm că nu va rămîne aici.

A.G.

TREI MOMENTE TEATRALE...

...s-au petrecut la Chișinău, prilejuite de sărbătorirea, la împlinirea vîrstei de 50 de ani, a actorului de mare popularitate Vitalie Rusu. Gazdă și organizator al triplei manifestări a fost Teatrul «Alexei Mateevici», despre a cărui existență am aflat în această împrejurare, așa cum am aflat și de existența unui regizor interesant, Andrei Vartic. Avem încă multe de aflat despre teatrul românesc din Moldova de peste Prut.

1 A fost, mai întîi, un spectacol: Cîrnățarul sau Comedia poftelor noastre după Cavalerii de Aristofan. Opțiunea pentru această comedie și-a dovedit valabilitatea, nu numai pentru că i-a oferit sărbătoritului posibilitatea de a-și demonstra deosebitele însușiri artistice într-un rol pe măsură, ci pentru că, dincolo de contextul festiv, piesa lui Aristofan (ca și alte opere ale marelui comediograf al Greciei antice) își dezvăluie surprinzătoare valențe de actualitate. Sigur, versiunea scenică prezentată (al cărei autor nu ne-a fost divulgat, dîndu-ni-se a înțelege că e vorba de o creație colectivă) cuprinde multe aluzii și trimiteri directe la o realitate politică a zilelor noastre, în plină desfășurare, dar structura comică și sensurile fundamentale ale textului lui Aristofan au fost păstrate și ele surprind prin perenitatea adevărului lor.

Mergînd la izvoarele comediei (ca gen) și parcurgînd drumul artei teatrale de la străvechile sale surse populare la noua sinteză spre care se îndreaptă cele mai moderne căutări pe plan mondial, Andrei Vartic și-a asumat regia, scenografia și ilustrația muzicală (nu știu dacă tot el este și autorul coregrafiei și mișcării scenice bogate și expresive, despre care caietul program nu suflă o vorbă) și a creat un spectacol de o vitalitate explozivă, în care cuvîntul, mișcarea, dansul, muzica, masca, imaginea vizuală fuzionează în metafore elocvente, în ritmuri alternante ce ating intensități de performanță, sugerînd cînd «bătuta» românească sau ritualurile «căiușarilor», cînd misterioasele accente orientale de tip japonez. Șocant în prima parte printr-o sonoritate cam agresivă, datorită unei insuficiente stăpîniri și nuanțări a rostirii, spectacolul cucerește treptat publicul, atrăgîndu-l într-un dialog viu, plin de haz și miez, pe tema luptei pentru putere dintre cei doi șnapani rivali pe spinarea aiuritului Demos, a cărui inimă smuisă în finai de cinicul Agoracritos, cîrnățarul devenit prin viclenie conducător, palpită ușor în mîna acestuia, într-un joc de-a rîsu' plînsu', comedia dizolvîndu-se astfel într-un grotesc tragic, cutremurător. Forța de sugestie, prin gesturi, a actorului Vitalie Rusu (Cîrnățarul) e admirabilă, ca și expresivitatea sa verbală și corporală. I-au fost buni parteneri de joc actori de valoare inegală, din care s-au remarcat îndeosebi Boris Bechet (Demos, un suculent și autentic simbol al «masei de manevră») și Veronica Finiti (Sluga 1, al cărei temperament năvalnic ar putea fi încă nuanțat), devotamentul celorlalți (Nicolae Jelescu, Adela Moșanu, Vasile Casa) ca și al membrilor Coruiui meritînd toată stima.

2 A fost, apoi, sărbătorirea propriu-zisă, care a urmat spectacolului pe aceeași scenă, în prezența numerosului public, entuziast și cald și cu participarea unor personalități, ai căror rang constituie un argument al prețuirii de care se bucură teatrul, actorui, în Republica Moldova: Ministrul Culturii și Cultelor, d. Ion Ungureanu, care, pornind de la actualitatea piesei lui Aristofan, a rostit considerații angajante despre nevoia culturii de a fi sprijinită și ocrotită și despre rostui teatrului în viața omuiui și a societății; poetul Ion Hadîrcă, prim vicepreședinte al Parlamentului, mai destins și pus pe glume; sau patetica delegată a Uniunii Teatrale din Moldova. Ca să nu mai vorbim de Mesajul de felicitare transmis de însuși Președintele Republicii. Și flori, multe flori, de o multicoloră veselie au invadat scena, punînd la grea încercare modestia sărbătorituiui.

3 Modestie care s-a manifestat cu farmecul simplității, atît în momentele festive, cît și a doua zi, în cadrui Mesei rotunde cu tema «Teatrul modern în spațiui cultural românesc», la care au participat principaiii realizatori ai spectacoiului, critici de-ai locului, reprezentanți al Uniunii Teatrale din Moldova și ai postului de Radio Chișinău, precum și cei trei critici invitați din România: George Genoiu, Miruna Runcan și subsemnata. S-au emis idei interesante și remarci pertinente, dintre care notez: Preocuparea lui Andrei Vartic pentru integrarea ritmurilor străvechi în spectacologia modernă — el teoretizîndu-și propriul demers artistic — precum și argumentele sale în favoarea organizării unui festival internațional la Chișinău, oraș de tradiție culturală, așezat la răscruce de drumuri; reflecțiile lui George Genoiu privind școala de teatru a actorilor români din Moldova și necesitatea unei mai temeinice cultivări a dicțiunii în limba maternă; rolul regizorilor în configurarea unor doctrine estetice în teatrul secolului XX; sugestia Mirunei Runcan de a prezenta publicului românesc, în paralel, cele două spectacole recente pe texte de Aristofan: Păsările (Teatrul Național București) și Cîrnățarul (Chișinău); încercarea criticului Constantin Cheianu de a defini specificul național al actorului român-moldovean în cadrui teatrului românesc; observațiile finărului critic Șvitchi, de la Radio Chișinău privind actualitatea spectacolului Cîrnățarul. Am semnalat cu exemple, dificultatea de a defini conceptul de modernitate în teatrul mondial, dată fiind diversitatea abordărilor în funcție de unghiul geo-cultural, cu referiri la ultimele întîlniri cu Peter Brook în România și la stagiunea teatrală românească. Și mi se pare demnă de iuat în seamă opinia lui Andrei Vartic despre teatru, care reprezintă «nevoia omului de a lupta cu urîtul prin intermediul jocului».

MARGARETA BĂRBUȚĂ

TRIUMFUL STILULUI SPAGHETTI

În timp ce miercuri 15 mai, pe programul II, la ora 18, am avut bucuria de a (re)vedea una din capodoperele spectacolului televizat românesc, Cadavrul viu de Tolstoi în regia lui Cornel Popa, avînd o distribuție amețitoare (Amza Pellea, Gina Patrichi, Mariana Mihuț, Constantin Rauțchi, Clody Bertola, Fory Etterle, Virgil Ogășanu ș.a.m.d.), mă gîndeam să pun întrebarea firească: de ce asemenea reluări importante, beneficiind de toate dateie marii culturi și de avantajele unui stil pregnant și armonios, sînt exilate acolo unde prea puțină lume se obosește să sosească! Cadavrul viu, alături de aite cîteva asemenea montări de referință (datînd din epoca scurtă cînd se descoperise și se experimenta o «modalitate estetică a teatruiui tv.») ar putea constitui, cum am mai spus, cred, și aită dată, o adevărată școaiă pentru noi toți. Probabii că se păstrează astfel seara de luni a programului I pentru premiere, în montări autohtone ori de import. Numai că...

Numai că premiera imediat următoare, de luni 20 mai, a fost Mincinosul de Goldoni, în regia și adaptarea tv. a lui Constantin Dicu, decorui arh. Teodora Dinulescu și arh. Georgeta Nistor, costumele Nicoleta Petrovici, Eugenia Botănescu, imaginea Beatrice Drugă, regia de montaj Emilia Andreescu. Cum vedem, o echipă amplă de realizatori, ale căror forțe erau menite să producă... ce! «Aflăm că regizorul Constantin Dicu — ne șoptește în Panoramicul Radio-TV cineva care semnează Cronicar — a scris o variantă pentru televiziune după textul ultimei piese a clasicului italian. Ideea de la care a pornit autorul este că minciuna pare mai fascinantă decît adevărul, că ea a apărut odată cu omul. De asemenea, ea, minciuna, nu e localizată într-o anume țară, nici într-o anume epocă, și nu e proprie numai unui singur popor; de aceea, în spectacol apar crîmpeie de replici care sună în franceză, italiană, rusă, germană și chiar în japoneză, iar timpul în care se desfășoară acțiunea este nedefinit. Noul spectacol cu Mincinosul păstrează sclipirea și promptitudinea replicilor și a situațiilor inventate de Goldoni, încercînd să le adapteze ritmului și comportamentului oamenilor contemporani».

Din concisa dar precisa prezentare de mai sus putem trage concluzia că nu numai decorurile și costumele spectacolului erau justificate și prin ritm și prin eclectismul intenționat de «autor», dar înseși intervențiile în text, poliglote — de la franțuzismele de Venturiano ale erouiui central la matrioșeriile (scuzați barbaria!) Virginiei Mirea, spre a ajunge la dialectul Karate al cuplului Emilia Popescu-Dana Dembinschi — făceau parte din «adaptare».

Căci doar sîntem în carnaval, ce naiba!! Dar fie și atît de simple ori de didactice, măcar intențiile să se fi arătat! Cîntecele, de o stupiditate intolerabilă, marcau însă numai prima treaptă din acest amestec aiuritor prin care povestea mincinosului pedepsit abia mai reușea să se strecoare. S-a țipat frenetic și nediferențiat, individual și în grupuri, într-un «builion» (iată-mă contaminată) de rostire spaghetti, cu accent săltat și gesturi de un retorism ce se dorea coborînd din commedia dell'arte dar rămînînd cantonat în bufonada cea mai obositoare. Ca o gripă sau ca un pojar, «maniera» scandalagie a luat-o razna printre actori reușind să-i aducă la un jalnic numitor comun, ai grosieruiui exultant. Nimic din farmecul entuziast al minciunii imaginative nu străpunge acest personaj de carton pictat pe care Marian Râlea il poartă — perplex și încrezător — de la «Micul dejun» la «Abracadabra», de aici la «Limba română» și, mai departe, în Goidoni. Redacțiiie reunite ale televiziunii par ferm hotărîte să îl lichideze în marș forțat pe actorul de teatru atît de iăudat pînă ieri, iar acesta nu numai că nu se împotrivește dar se arată chiar împăcat și consecvent.

Comedieni altminteri remarcabili, ca Ștefan Bănică, Petrică Lupu, Cornel Vuipe, își pierd orice strălucire și adesea și orice logică scenică luați de viitura kitsch, care adună bastonade, coji, cal și Mercedes orange (și ele semne ale atemporalului, vezi bine!), butaforie și confetti, disco și sonete șchioape, balet zis senzual, trînteii și extazuri onirice, ce mai, nu carnavai ci Moși. Trioul Mirea-Dembinschi-Popescu se întrece, fără nici un sprijin, să distoneze asurzitor, dar cu egală oțăreală, iar din toată această salată iau naștere, triumfătoare, imperiale, absența oricărui haz și golul de semnificație. După aproape două ore de reprezentație mi-am adus aminte de una din cele mai frumoase... «vorbe de duh» (vezi fleur d'esprit din Mincinosul) pe care le-am auzit în ultimul an: «Mai nou, unii confundă libertatea artistică și de exprimare cu iibertatea de a-și da în petec».

* * *

Cît despre spectacolui de la Strasbourg adaptat de Depardieu, cu Tartuffe de Molière, ce se poate spune, în afara resemnării față de caiitatea de tot precară a copiei și a sonorului! Că e interesantă! Un Molière posedat, deci dostoievskian, iată o lectură foarte puțin probabilă. Și cu toate astea, descojind textul de orice ornamentații hazlii, hieratizînd relațiile și încarnînd «tipologiile», drama prinde oarece violență, iar, dincolo de da sau nu, dincolo de aprobarea sau dezaprobarea unei asemenea viziuni (psihanalitice dar și sociale, fiindcă, știm, lumea lui Tartuffe e una a suspiciunii, a formei și a cruzimii), ansamblul actoricesc era unit într-o credință, într-o măsură, ceea ce nu e puțin lucru. Iar foarte celebreie capete de afiș, cunoscute de noi mai ales prin intermediul filmului, treceau proba grea a rampei (atît François Perrier cît și Dupardieu «cel tînăr») fără nici o greutate, chiar cu har uneori.

MIRUNA RUNCAN

UN ROBOT TERORIZAT DE O IDEE

BETIA DE CUVINTE

Se poate face ziaristică şi fără a fi trecut pe la şcoala de prelucrare (prin aşchiere) a creierelor numită «Ştefan Gheorghiu»? Pare-se că da. Au demonstrat-o zecile de gazetari tineri care s-au impus în presa noastră post-decembristă şi care, liberi de prejudecăţi şi clişee, au încercat să instituie un alt fel de comunicare jurnalistică — deschisă, directă, vie, plastică.

Este remarcabilă, în acest sens, ideea «României libere» de a publica o pagină întreagă (marţi, 13 august 1991) scrisă de tineri ziarişti, intraţi în redacţia cotidianului prin concurs. Am citit-o cu atenţie şi credem şi noi că (o bună parte din) aceşti tineri constituie «o speranţă pentru redacţie, o certitudine pentru cititorii noştri», cum sună, ambiţios şi hotărît, prezentarea făcută de redacţie. Dacă însă şi gazetarii mai vechi din redacţia «României libere» ar fi citit **cu atenţie** această pagină, înainte de a o tipări, s-ar fi putut corecta din timp unele alunecări de condei pe care, iată, sîntem nevoiţi să le semnalăm. Nu pentru a-i descuraja — ferească Dumnezeu — pe junii aflaţi la începutul elanului lor jurnalistic, ci pentru a-i preveni pe unii dintre ei (chiar dacă apariţia tîrzie a revistei «Teatrul azi» diminuează eficienţa... profilactică) asupra faptului că lupta împotriva relelor din societatea noastră este altceva decît lupta împotriva limbii române şi a logicii, care, bietele, au fost şi ele victime ale totalitarismului şi nicidecum vinovate de ceea ce ni s-a întîmplat şi ni se întîmplă. Fiind, prin urmare, de acord cu majoritatea punctelor de vedere exprimate, nu putem fi de acord şi cu exprimarea lor defectuoasă.

«Dacă tot vrem să intrăm în Europa — se scrie în articolul „A doua iarnă a consensului nostru va fi grea" —, trebuie să admitem ideea că omul nu trebuie să fie redus la rolul de robot, terorizat de ideea zilnică a supravieţuirii». Trecînd peste cei doi **trebuie,** ne este foarte greu să ne imaginăm, cu toate lecturile noastre de literatură ştiinţifico-fantastică, **un robot terorizat de ideea zilnică a supravieţuirii.** Ar fi mai fantastic chiar decît serialele de la emisiunea «Ştiinţă şi imaginaţie» a Televiziunii.

În articolul «Oferte pentru o generaţie tînără» citim: «...viitorul tînărului se întrezăreşte incert şi nesigur». Lăsînd la o parte faptul că **a întrezări** presupune o **incertitudine,** este oricum pleonastică asocierea **«incert şi nesigur»** (DEX: «INCERT — care nu este cert, nesigur, îndoielnic»). Mai departe: «Care e locul lui într-o societate care nu îi cere şi nu îi dă nimic în schimb?» Dacă nu îi **cere,** cum poate să-i **dea** ceva **în schimb!** În continuare: «...iniţiativa şi şansa de afirmare nu au nici o şansă». O şansă care nu are nici o şansă este ca un sens care nu are nici un sens. «Puterea, prin atitudinea sa (,) subvenţionează moral emigrarea tinerilor şi odată cu aceştia pierderea unui mare capital intelectual». Pierderea capitalului intelectual se poate produce odată cu **emigrarea tinerilor** şi nu cu... **tinerii,** adică nu odată cu **aceştia,** ci odată cu **aceasta.**

În «Oare stăm liniştiţi?» la P.S. aflăm: «Tot Strabon istoriseşte că seminţiile antichităţii, despre care nu se putea afirma nimic de bine, dar nici nu se dorea a se spune ceva de rău, la întrebarea — ce făceau acei oameni — se găsise o formulă hilară de răspuns...» Asta s-ar citi cam aşa: Strabon istoriseşte că de seminţiile antichităţii (...) se găsise şi o formulă hilară de răspuns. Ceea ce, trebuie să recunoaştem, nu are nici un sens. De unde rezultă că e ceva (gramatical) în neregulă cu «de seminţiile antichităţii».

Citind articolul «Despre inocenţă şi perfidie politică», trecem cu îngăduinţă peste unele ciocniri de sunete («Trăiască concepţia...», «nu că cineva rîde sadic»), dar nu putem trece peste «numele sfînt al nenorocului unor copii» (un nenoroc purtînd un nume sfînt?) şi ne oprim la: «Un determinist (probabil **determinism**) demonic, o distorsiune a firescului a făcut ca tinerii acestei ţări să fie înşelaţi de propriii săi părinţi». Părinţii cui? Ai tinerilor? Atunci, corect ar fi fost: propriii **lor** părinţi. Ai ţării? Atunci nu sînt **proprii.** Din această dilemă (gramaticală) nu putem ieşi.

În rest, dorim ca **speranţa** să devină **certitudine.**

Descoperim (nu neapărat pentru «echilibru») în «Adevărul» din aceeaşi zi (13 august 1991, şi era şi marţi!) următoarea frază introductivă din «Reportaj cu fruntea plecată» (pagina 3): «Dialogul se întrerupe des, interlocutorul caută parcă să scămoşeze anumite cuvinte «bolovan», să le acopere cu altele pentru a le atenua învelişurile ţepoase, sau cu gust imposibil de amar». Ce se întîmplă aici? Ori cuvintele sînt «bolovan», deci nu pot fi scămoşate şi nici nu pot avea învelişuri ţepoase, chiar dacă, bolovani fiind, ar avea un gust imposibil de amar, ori nu sînt bolovani. În cazul din urmă, exprimarea ar fi fost mai limpede şi mai puţin bolovănoasă.

Păcat că «România Mare» s-a auto-suspendat (?!), căci acolo, da, se puteau găsi şi bolovani cu gust imposibil, cu învelişuri ţepoase şi chiar cu **nimic** sub învelişuri!

INTERIMAR

CU OCHIUL LIBER

ADRIANA BITTEL

CANALE, CANALIZĂRI

De vremea cînd biletul de cinema costa doi lei și nu mulți aveau televizor la noi, mi se părea fantastic să poți vedea un film acasă, «întinsă leneșă pe canapea», sau să transformi evenimentul solemn al mergerii la teatru sau oarba ascultare a pieselor la radio într-o bucurie decrispată și vie (în copilărie, datorită teatrului la microfon, credeam că actorii trebuie să poarte nume ciudate, că **sînt** ființe ciudate, din altă lume, numite Forieterle, Clodibertola, Beatefredanov, Geobarton — habar n-aveam unde se termină prenumele și începe numele, erau doar voci, și ce voci, căpătînd zeci de imaginate chipuri).

De atunci mi-a rămas o replică dintr-un film al cărui titlu și subiect le-am uitat, cred că era o comedie nesovietică: «Mama nu e singură, e cu televizorul». A fi cu televizorul — pe vremea aia cînd ni se cerea să ne jurăm «pe cuvîntul meu de pionier», cînd ascultam seara în ilegalitate (snobism, cosmopolitism, decadență) muzică la Radio Monte Carlo și o fustă de tergal «din pachet» era culmea eleganței — constituia o plenitudine, o posibilitate tot atît de ipotetică și născătoare de reverii ca un cîștig la loto.

Dacă mi s-ar fi zis că peste ani și ani voi schimba canalele, între sastiseală și nerăbdare, de la vorbărie și reclame la clipuri zgomotos amețitoare și de acolo, francofoni cu dispensă, la dezbateri despre emanciparea femeii în Algeria, anticipația m-ar fi năucit.

Dar de ce să mă întorc atît de mult în timp, nu sînt nici doi ani de cînd, ca alternativă la exasperantele coruri, discursuri și recitări aveam — și cum le mai urmăream — **Caracatița** cu purici, Studio hics dublat, tragerile Toto și meciurile la bulgari, telejurnalul lor care ne exersa puterea de deducție și ne transforma încet dar sigur în bulgarofoni invidioși pe galantarele cu salam, libertatea cîntăreților de a se zbîntui cum le vine și îngăduința de a arăta icoane, biserici, slujbe religioase. Nici prin cap nu ne trecea să obiectăm că prezentatoarea știrilor externe e urîțică, o admiram cum vorbește liber, nu înțelegeam mare lucru din interviurile armeanului lor, dar ele aveau o anume dinamică a încolțirii, o spontaneitate cum nu se mai văzuse la noi pe post, iar bărbosul prezentînd afișul cinematografic sofiot, cu ultimele noutăți occidentale, ne crea cea mai bună părere despre perestroika în cultură.

Acum, după deschiderea în unghi obtuz creată de revoluție sau cum să-i zic, schimbarea de psihologie cere, pretinde, impune să nu ne mai mulțumim cu puțin. Înlocuirea lui Popescu și Marinescu citind că a început campania de recoltare a orzului și că la Constanța s-a inaugurat o nouă linie de tramvai, cu Hamza și Neagu citind morocănos exact aceleași «știri» te îmbrîncește înapoi și atunci apeși butoanele spre franțuzii relaxați și prietenoși care informează mai ales cu imagini alerte, neuitînd nici o clipă să ți se adreseze. Ei nu-ți dau impresia că îndeplinesc o corvoadă plicticoasă pentru a cîștiga o pîine, ci că le face plăcere să-ți arate ce se mai întîmplă prin Franța și prin lume, ca într-un joc cu miză afectivă, la care le ești partener.

De ce să stai să asculți pe imagini sărace și clișeizate (ah, candelabrele și buchetele și magnetofonul mergînd) părerile d-nei Beclean despre evenimentele interne ale săptămînii, păreri coincidente pînă la suprapunere cu ale purtătorului de cuvînt al guvernului dar mai feminin-pătimașe — creînd o voită confuzie între emisiunile de opinie și propagandă și cele de informare obiectivă —, cînd ai la dispoziție ziarele de diverse orientări, radio-ul și propria experiență?

Mă tem că, datorită «videomagazinelor» cu comperaje dezlînate și nesărate, meselor rotunde-plate și emisiunilor culturale didactic monotone vom fi în curînd mult mai bine informați în privința problemelor care-i preocupă pe francezi și mai familiari cu personalitățile și noutățile lor decît cu ale noastre. Televiziunea română nu numai că nu poate suporta o asemenea concurență, dar nici nu se străduiește să o facă, măcar reciclîndu-și realizatorii și înlăturîndu-i pe cei iremediabil rămași în scheme de gîndire perimate.Eu una, în locul conducerii TV, aș da următorul anunț: «Căutăm persoane inteligente, cultivate, simpatice, cu prezență agreabilă și prezență de spirit, cu simțul umorului și simțul măsurii, buni cunoscători ai limbii române și ai psihologiei telespectatorului. Mizantropii, sentimentalii și impostorii sînt excluși».

Sună a anunț matrimonial, dar ce altceva decît o conviețuire este azi relația noastră cu televizorul și în ce singurătate de neconceput ne-ar prăbuși divorțul de el?

Oricît de plăcute ar fi documentarele, filmele cu Annie Girardot sau divertismentele de pe Canal 5, totdeauna se găsește cineva din casă să spună «hai să vedem ce mai e **la noi**». Și la noi e un film preluat de la francezi!

Moartea unui artist

OCTAVIAN LĂLUȚ

Putea să joace orice rol, a și jucat foarte mult în cei treizeci de ani cît a slujit neîntrerupt scena Teatrului Național din Cluj. Nu a fost o vedetă; sînt mari actori care nu intră rapid și triumfal în conștiința publicului, poate că nici nu vor asta — lumea teatrului este doar plină de ciudățenii. Nu a făcut din fragila sa viață un punct de atracție, se ferea parcă de curiozitatea oamenilor. Nu a acceptat niciodată să i se spună maestre, deși și-ar fi meritat cu prisosință o asemenea recunoaștere; se comporta simplu, îi plăcea să aibă grijă de cei doi copii ai săi, inventa rețete culinare și se întorcea de la vînătoare cu o mulțime de povești vînătorești. A avut naivitatea să iasă cu pușca la revoluție, să lupte împotriva teroriștilor: ce a mai pățit și atunci, din cauza confuziilor!...

În lumina reflectoarelor, se întîmpla cu el o uimitoare metamorfoză, chiar și colegii rămîneau de multe ori surprinși; într-uchipa personaje total diferite de firea lui obișnuită, împrumuta identități nebănuite, nu își alegea partiturile, nu ridica pretenții absurde. Ar fi stat toată ziua în teatru. Aici, pe scenă, apărea el cu adevărat, marele artist, puternic și pur.

TEATRUL NAȚIONAL CLUJ

CIVILIZAȚIA IMAGINII

STAGIU ÎN ZONĂ DE INTERFERENȚĂ

Se remarcă în ultima vreme interesul cu care slujitorii Thaliei se apropie de lumea surorii, Therpsihora. Cercetînd cu o privire mai proaspătă mișcarea, explorînd gestul și conotațiile lui, infinite, se oferă o pondere considerabilă expresiei corporale, în cadrul definit al limbajului teatral.

La rîndul său, dansul tinde să-și depășească statutul de artă mută și să se integreze organic într-o formă mai complexă de comunicare, ce anulează granițele de limbaj, mergînd spre o totalitate a expresiei artistice. Schimbul este benefic de ambele părți. Asistăm așadar la un proces de maximă profesionalizare, deopotrivă a actorului și a dansatorului, ce își explorează reciproc zonele de expresie, creînd un spațiu de interferență în cadrul căruia devin apți amîndoi de a stăpîni și permanentiza puterea cuvîntului, puterea gestului, energiile subtile ale corpului.

Interacțiunea sincretică a celor două căi de comunicare, verbală și nonverbală, capacitatea interpretului de a acționa și a reacționa simultan, pe de o parte, uzînd de repere conștientizate și pe de alta ascultînd vocea corpului, menținerea unui flux energetic continuu între creator și receptor, reprezintă cîteva dintre propunerile ce au format obiectul unui stagiu internațional de mișcare scenică organizat de Centrul de cercetare și formație teatrală din Wallonie, în colaborare cu Centrul francez și cu cel rus ale Institutului Internațional de Teatru.

Organizată în perioada 30 martie — 12 aprilie la Saintes, un oraș din sudul Franței, provincial, tihnit, ca ritm de viață cotidiană, însă rafinat și complex ca existență artistică, întîlnirea și-a propus și a reușit, în zece zile de atelier de mișcare și trei zile de colocviu, o privire retrospectivă asupra a ceea ce s-a întîmplat în lumea teatrală, după Stanislavski, din punctul de vedere al pedagogiei și al formării fizice și psihice a actorului. Cu această ocazie, metodele școlii ruse reprezentate de Meyerhold, Vahtangov, Tairov și succesorii lor au fost comparate cu experiențele și propunerile unor personalități ca Rudolf von Laban, Grotowski, Eugenio Barba. Desfășurate în spațiul unei abații în care goticul impunea un anume ritm, iar corpul uman în mișcare răspundea contrapunctic cu un altul, antrenamentele extrem de diverse au constituit o experiență interesantă mai ales în planul comunicării la nivelul fluxurilor energetice. Cristopher Thompson de la Laban Center din Londra a oferit o imagine a valorificării și actualizării studiilor lui Rudolf von Laban în ceea ce privește mișcarea și calitățile ei, relațiile și raporturile corpului uman cu spațiul. De un interes special a fost și întîlnirea cu Andrei Drozdnin, profesor la Institutul de teatru din Moscova. Metoda sa novatoare în raport cu tradiția școlii ruse, ori cu biomecanica lui Meyerhold, dovedește un acut simț al mișcării, o imaginație plastică excepțională, reprezentînd un studiu profund asupra corpului uman, asupra extinderii posibilităților lui de expresie. Nu în ultimul rînd menționez antrenamentul practicat de Toni Cotz, discipol al regizorului Eugenio Barba, într-un ritm dur, solicitînd deopotrivă resursele fizice și psihice, într-o continuă contaminare energetică, implicînd maximă concentrare, autodepășire, asumarea riscului, încredere în partener, găsirea propriului centru de echilibru.

O contrapondere necesară la efortul fizic susținut de participanți pe parcursul atelierelor a constituit-o colocviul pe probleme teoretice. S-au fixat în acest cadru coordonatele conceptuale ale întîlnirii. Personalități universitare din Moscova, Paris și Liège au conferențiat pe diferite probleme ce se pun în planul creației teatrale contemporane.

LILIANA IORGULESCU

SĂPTĂMÎNA INTERNAȚIONALĂ A MUZICII NOI BUCUREȘTI 23—30 MAI '91

VALENTIN PETCULESCU

«AMĂNUNTELE»

PRELUDIU

Împrumut pentru cîteva pagini titlul unei excelente cărți de poezie (Vasile Petre Fati — **Amănuntele**). Densitate, frumoasă simplitate. Încerc și eu. Nu o istorie (muzica nu poate fi povestită), ci doar spectacolul ei. «Fragedul» amănunt. Nuanța. Starea de spirit. Public — reacții. Culisele (dar fără a uita «scena»).

Săptămîna internațională a muzicii noi, pentru mine, o primă audiție absolută. Nu știu Darmstadt-ul decît din relatări (nu totdeauna favorabile), n-am văzut (ca și mulți alții) culorile «Toamnei varșoviene», Avignon-ul m-a «refuzat» (nu-i bai, a pățit-o și-un rege!). În sălile Ateneului, Sălii Radio și Academiei de muzică mă conving că «Europa» poate fi văzută auzită bine și de la București. Ce ne-a propus deci bătrînul continent?

Nu mai puțin de 12 compozitori români stabiliți în străinătate. Printre ei, nume deja consacrate: Costin Miereanu, directorul artistic al Editurii Salabert, Lucian Metianu, profesor de muzică electronică la Conservatorul din Lausanne, Costin Cazaban, colaborator al revistei «Le Monde de la Musique» și profesor asistent la Université de Paris, Corneliu Dan Georgescu, colaborator al Institutului de folclor comparat din Berlin, Alexandru Hrisanide, profesor la Academiile de Muzică din Amsterdam și Tilburg, Aurel Stroe, visiting profesor la Universitatea din Illinois și prezență importantă la cursurile de vară de la Darmstadt, Roman Vlad, personalitate a istoriei muzicii italiene din ultimele decenii, Horațiu Rădulescu, laureat al Premiului Villa Medici, pentru USA și Italia. Apoi formațiile — ansamblul **Antidogma Musica** din Torino condus de dirijorul Paolo Ferrara, ansamblurile bucureștene **Traiect, Hyperion, Archaeus, Cvintetul de suflători Concordia,** ansamblul clujean **Ars Nova, Cvintetul de alămuri de la Chișinău, Orchestra Radio, Orchestra de cameră «Concerto»** a Academiei de muzică din București, **Cvartetul de coarde Bălănescu** din Marea Britanie, ansamblul **Omnia, Trio Contraste** de la Timișoara.

Îi reascult cu aceeași bucurie (în nu mai puțin de trei concerte) pe saxofonistul francez Daniel Kientzy, virtuoz de excepție, interpret al multor altor prime audiții românești, unele dedicate lui Miriam Marbe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Costin Miereanu, Anatol Vieru, trombonistul Barrie Webb mă convinge de resursele nebănuit lirice și incantatorii (în «Second Skin») ale unui instrument ce poate părea destinat mai mult fanfarei, flautistului Pierre Yves Artaud, distins cu Marele premiu de interpretare a muzicii franceze contemporane — SACEM 1982, îi este solicitat (fapt rar întîlnit în muzica secolului XX) un bis din **Concertul pentru flaut și orchestră** de Doina Rotaru, dar realizează și-un Yves Prin («Concerto») stufos, mai puțin convingător muzical.

Muzici acoperind cam trei decenii de căutări și nu puține împliniri. Direcții minimale, conceptuale, post-seriale, non-evolutive, post-moderne, tehnicile hazardului (John Cage și refuzul «dictaturii» compozitorului) punctualismul, aleatorismul... Gustul «unicatului». Libertate și singurătate. «Elogiul efemerului» (un fin eseu al lui Alex. Leo Șerban) poate explica mai multe. Cîteva piese, puține, de excepțională forță (mă gîndesc mai ales la Simfonia a II-a **Opus dacicum** de Ștefan Niculescu), par a anunța un nou «clasicism». Nu mă încumet să-l definesc. Observ doar o întoarcere din zonele «atemporale», simplificarea discursului melodic, fără a cădea însă în ariditatea repetitivismului.

Vinko Globokar — **Res/As/Ex/Ins-Pirer,** cu tromboni stul Barrie Webb, din ciclul Laboratorium. «Delir» timbral. Luxurianță. Coerență în timp a efectelor instrumentale. Șoapte fals alarmate, icnete, apeluri «disperate» (intervine și vocea) într-o limbă necunoscută, ceva din demența orașului «tentacular» și, în subteran, ironia cauterizînd «rănile» unui discurs, pînă la urmă, grav.

Trebuie să existe o «dramaturgie», o strategie minimă a unui concert? Cred că da. Ca și într-o expoziție. Piesele intră, vrînd-nevrînd, într-un «dialog». Fără a pune în discuție valorile, gîndesc că **Valsurile ignobile și nesentimentale** ale lui Dumitru Capoianu, **Recviemul** de Miriam Marbe și **Iubiri** pentru orchestră de Horațiu Rădulescu nu au cum dialoga. Ceva se va pierde. În nici un caz **Recviemul.**

Luigi Nono — **Cvartet.** Cît poate dura, la urma urmei, o piesă suspendată în timp? Non-evolutivă. Octavian Nemescu spune că o viață întreagă chiar. Sînt de acord. Dar în scenă?... Dacă admitem că actul de creație este o convenție, înseamnă că odată descifrat «codul», muzica trebuie (în plan fizic) să înceteze. Și mai trebuie să fie suficient de puternică pentru a continua în noi. După ea e necesar un spațiu al tăcerii. Doar el îi poate urma Cvartetului de Nono.

INTERLUDIU

O fetiță de 3—4 ani, drăgălașă (tautologic, nu?) și cîrnă se foiește pe scaunul din fața mea. Tace. E cuminte. O mică performeră, dacă mă gîndesc la alte mici cunoștințe de-ale mele. «Studiază» plușul fotoliului, numărul din plastic, mă privește pe furiș, apoi insistent și așteaptă, cred, un semn de complicitate. Îmi place, dar nu o încurajez. Sînt un ascultător serios. Ea, o fărîmă de om în altă lume. Fericită prizonieră a unei sfere nevăzute. O sferă de liniște și lumină în vacarmul infernal și informal al unei piese pe care încerc inutil s-o descifrez.

Ascult **Patru lieduri op. 12** de Webern în interpretarea sensibil-inteligentă a sopranei Ioana Bentoiu. Îmi place și notez ceva. Dacă o să am curaj, îi voi oferi și eu un ciclu de lieduri. Vede și prietenul C. Citește. «Frumos, zice, dar nu spui nimic despre muzică». Răspunsul îl știu mai de mult. O creație adevărată e matca din care se naște altceva. O viață paralelă, cea a unei pagini, de exemplu. A unei idei.

După **Iubiri** pentru orchestră de Horațiu Rădulescu, o piesă a nuanțelor extreme (între forte și fortissimo) și a excesului, îmi pare mie, timbral, schițez un «Elogiu al șoaptei». Nu sînt sigur că voi fi auzit. Chiar dacă (a spus-o poeta) există și-o «tăcere asurzitoare».

POSTLUDIU

Întîmplarea face ca pe 1 și 2 iunie să fiu invitat în juriul unui festival de muzică corală pentru copii. Voi da note celor mici pentru «ezitările» de gust, să zicem, ale celor mari. Din nou muzici puțin durabile cînd nu penibile. Repertoriul românesc contemporan e sublim dar lipsește (în concert) cu desăvîrșire. Cu cîteva excepții. O falie îngrijorătoare, deci, între cele două «momente» muzicale. Nu pot să nu gîndesc că (parafrazîndu-l pe Marin Preda) dacă școală nu e, nimic nu va fi. Concluziile se impun, cred, de la sine.

SCENA LUMII

CORESPONDENȚĂ SPECIALĂ DE LA BERLIN

FRANZ WILLE

NEPUTINȚA ILUZIEI

Din punct de vedere politic, R.D.G. a devenit între timp ceva ce ține de trecut, dar în mințile oamenilor și în teatru ea va mai supraviețui multă vreme. În anul I al reunificării, vechea viață apare pe scenele (est) berlineze privită dintr-o perspectivă nouă: **Vila Tinerețea** *de Georg Seidel, reprezentată în premieră absolută la Berliner Ensemble, și* **John Gabriel Borkmann** *de Ibsen, redescoperită la sala mică (Kammerspiele) a Teatrului German (Deutsches Theater) — iată două montări contemporane ce privesc înapoi.*

Conform standardelor în vigoare pînă de curînd în fosta R.D.G., Norbert Neitzel ar fi avut toate motivele să fie mulțumit de sine. Posesor al unei case frumoase, respectat director de școală într-un mic oraș de provincie. Acolo a înființat o fanfară, a fost la un moment dat primar, iar soția lui este animatoarea unui cerc cu preocupări intelectuale. Acum copiii au crescut, iar Neitzel vinde «Vila Tinerețea» spre a se muta într-un bloc cenușiu dintr-un oraș mare. Cu nu prea mult timp în urmă a încercat să-și taie venele.

În ultima sa piesă, din care a rămas doar un fragment, Georg Seidel a plasat în centrul acțiunii un om din generația de mijloc. În persoana lui Neitzel naufragiază un cetățean onest al acestui stat, un monument al bunei-credințe, care joacă șah și face colecție de timbre, un tovarăș conștiincios, care s-a pierdut fără scăpare în labirintul iluziei socialiste. Fostul om de succes al statului între timp desființat e jucat de Hermann Beyer. Se ține drept, se mișcă stîngaci, încordat, stînd mereu, nervos, la pîndă, cu o ușoară roșeață ftizică în obraji, frecîndu-și tot timpul mîinile sau trăgînd dintr-o pipă stinsă: o concentrare milimetric calculată asupra cîtorva atitudini, care rezumă destul de exact dilema lui Neitzel — închis într-un corp încovoiat-contorsionat, din care nu există nici o ieșire. Întemnițat în sine însuși, pe viață.

Mizanscena lui Fritz Marquardt este de o înaltă măiestrie; el conduce actorii conform unui desen strict, apropiat de rampă. Scenele lui Seidel sînt celebrate într-o agreabilă lentoare; pe scena aproape goală, tovarășii sînt dezgropați din epoca închiderii între ziduri, sînt denudați. Ei vorbesc pe un ton uluitor de continuu, calculat, de parcă s-ar fi gîndit cu ore înainte la ceea ce au de spus. Convențiile dialogului realist nu sînt jucate excesiv de scrupulos, actorii stau aproape nemișcați pe scenă, bine înfipți în rîncedul provincialism al personajelor.

După pauză, soarta își grăbește cursul. Neitzel s-a mutat și află de la noii vecini, ucigător de bine-intenționați, ce înseamnă ca puterea să emane zilnic de la popor. Soția lui moare de supărare, iar la înmormîntarea din sat se strînge încă o dată vechiul cerc. Dincolo de fațadele fragile ale comunității, vidul de gînduri și sentimente e tot mai greu de cuprins cu privirea. În final piesa însăși se descompune. Georg Seidel nu a putut s-o încheie înaintea morții sale, survenită în iunie 1990, astfel că drama, defibrată, rămîne la faza de observație. În fragment se încheie povestea unui stat desființat, care multora le-a lăsat moștenire perplexitatea.

Și **John Gabriel Borkmann** *a lui Ibsen, scrisă acum aproape 100 de ani poate spune multe despre contemporaneitate. De aceea, ea nu are nevoie de o actualizare ostentativă. Povestea unui om puternic odată, care nu voia decît binele poporului său și care a comis, de aceea, delicte dezastruoase pe cînd era aproape ministru, această poveste arhicunoscută în Berlinul răsăritean nu reclama, acolo, o istorisire amplă ci un comentariu pătrunzător.*

Regizorul Frank Castorf ne arată, cu distanțare ironică dar nu fără compătimire, o viață ratată: din ambiție profesională, bancherul odinioară plin de succes Borkmann se însoară nu cu iubita sa din tinerețe, Ella Rentheim, ci cu sora ei geamănă; dintr-o încredere oarbă în progresul mineritului și al societăților pe acțiuni, a deturnat fondurile băncii. Urmează închisoarea și, în final, opt ani de iad casnic mut alături de prea-onorabila și prea-cinstita lui soție.

Borkmann s-a autoîntemnițat în angrenajul căsniciei și carierei, al renunțării la iubire și al resentimentului față de familie. Camera lui (decorul, Peter Schubert) ilustrează complicata situație: omul trebuie să urce spre ea precum ar urca pe un podium, dar podeaua este un plan înclinat; fereastra din fundal, enormă, susținută de drugi metalici, este impozantă din punct de vedere tehnic și este totodată grilaj de celulă, turn de veghe și ieșire de salvare. Fostele utopii ale lui Borkmann au conspirat împotriva lui în modul cel mai infam.

În această situație, Horst Lebinsky — în frac sub un larg halat de casă — manifestă stăpînire de sine, dar care nu e aceea a delincventului financiar de tip occidental, cunoscută în toată lumea. Acest ins inteligent și aflat în plină ascensiune bea berea direct din sticlă și e lipsit de eleganța omului de lume. Din cînd în cînd survin deficiențe de concentrare: alunecă adesea deasupra situației, privește țintă, prăbușit, de la fereastra lui, își observă morocănos nevasta și mormăie provocări descurajate. Prin puterea iluziei, el trăiește în mai multe lumi, pe care Lebinsky le alternează scurt ca pe niște măști de carnaval: vizionar sau erou de local, strateg sau mic-burghez, tot și nimic — un profil impresionant al lipsei de fizionomie.

Tinerii vor să plece — nimic de mirare. Fanny Wilton, «femeia de lume din vecinătate», cu care fiul lui Borkmann, Erhart, își va părăsi părinții, nu mai are, în acest spectacol, nimic din efluviile perverse ale budoarului interzis, ci este o tînără femeie dornică de viață într-o splendidă rochie decoltată, o epicuriană ce rîvnește la un tort cu frișcă la fel cum rîvnește la Erhart. Iar fiul disident al lui Borkmann, chemat de tată, în fraze incredibile, la o nouă cooperare, răspunde, între rîs și plîns: «Eu vreau să trăiesc, nu să muncesc».

După moartea lui Borkmann, Castorf găsește un nou deznodămînt, foarte aluziv. E proiectat un film comic cu o urmărire nebunească între un bădăran greoi și un iepuraș sprinten. În final, iepurele scapă și o ia la fugă în lungul unei străzi, spre necunoscut. Oare ce-l așteaptă acolo?

În românește de
ALICE GEORGESCU

I.T.I. ISTANBUL, 26 MAI — 2 IUNIE 1991
UN CONGRES PE DRUMUL MĂTĂSII

Aproape 400 de delegaţi din 60 de ţări ale lumii s-au reunit la Istanbul, la sfîrşitul lunii mai, cu prilejul celui de al 24-lea Congres al Institutului Internaţional de Teatru. Un congres aflat sub semnul miracolului, cum spunea cineva la deschidere, dacă ţinem seama de distanţa foarte mică, în timp şi în spaţiu, la care ne aflam de războiul din Golf şi de consecinţele sale încă acut simţite în Turcia, un congres care, prin însăşi tematica sa — «Schimburi Orient — Occident. Istanbul, răspîntie a culturilor. Drumurile mătăsii» —, mărturisea voinţa de cooperare între ţări, exprimînd transformările profunde petrecute în lume îndeosebi în ultimii doi ani şi aspiraţia comunităţii teatrale internaţionale de a ţine pasul cu aceste transformări, de a contribui la desăvîrşirea lor.

Eficienţa ITI e demonstrată de numeroasele manifestări — colocvii, seminarii, reuniuni internaţionale — organizate în cursul celor doi ani supuşi analizei, constituind tot atîtea prilejuri oferite profesioniştilor teatrului de a face schimb de informaţii, de idei şi de experienţă. La acelaşi capitol, al eficienţei, se înscriu şi publicaţiile ITI: **Lumea teatrului (ITI — World of Theatre — ITI-Le Monde du Théâtre)** cu apariţie bienală, ajunsă la nr. 2, **Anuarul ITI** (un ghid internaţional al teatrului) în curs de definitivare, precum şi ambiţiosul proiect **Enciclopedia Mondială a Teatrului Contemporan,** lansat încă din 1985 şi care se pare că a găsit în sfîrşit mijloacele necesare (financiare, în primul rînd) pentru a-şi duce la capăt lunga gestaţie. Toate aceste publicaţii se realizează, bineînţeles, cu participarea centrelor naţionale ale ITI şi e bine de ştiut că Centrul român are o contribuţie activă la fiecare dintre ele.

Inevitabil, lucrările Congresului, îndeosebi cele din Adunarea generală, au cuprins şi multe chestiuni de ordin administrativ-financiar-organizatoric, dar acestea au răpit mai puţin timp ca altădată. Alegerea noului Comitet executiv s-a petrecut fără mari tensiuni, surpriza, după mine, constituind-o numărul voturilor obţinute de Centrul naţional al Coreei de Sud, foarte activ, ce-i drept, în ultima vreme. Comitetele de specialitate şi-au ales şi ele noile birouri de conducere. Important e faptul că a fost, în fine, constituit Comitetul permanent al teatrului dramatic, a cărui necesitate se făcuse de mult simţită, activitatea ITI bizuindu-se acum aproape în exclusivitate pe iniţiativele comitetelor (al Teatrului muzical, al Dansului, al Formării profesionale,al Comunicaţiilor, al Autorilor, al Teatrului nou, al Identităţii culturale şi dezvoltării). Orientîndu-şi activitatea pe trei direcţii esenţiale — creaţie, economie, societate — Comitetul teatrului dramatic anunţă de pe acum proiecte interesante. De altfel, întreaga agendă a ITI pe următorii doi ani, pînă la Congresul 25, care va avea loc la München, apare destul de seducătoare, dacă examinăm proiectele tuturor comitetelor de specialitate. Între acestea, proiectul Centrului român de a organiza la Bucureşti, în toamna anului 1992, un Seminar internaţional cu tema «Formarea actorului şi a regizorului — convergenţe» — a fost adoptat cu un real interes. Unii oameni de teatru din alte ţări îşi mai amintesc şi acum cu plăcere de cele două colocvii internaţionale organizate la Bucureşti în 1964 şi 1969. «Eheu, fugaces...»

Eficienţa ITI are însă şi aspecte mai spectaculoase. Sub emblema «Simbolurile basmului în lumea contemporană», inspirată din tema generală a Congresului — la rîndul său derivată din proiectul UNESCO de reconstituire a căilor străvechi ce legau Orientul fabulos al Asiei de Occidentul european, şi de transpunere în actualitate a «Drumului mătăsii» —, s-a desfăşurat un Atelier internaţional de creaţie teatrală. Cinci grupe de tineri actori şi actriţe din 28 de ţări, cîte 12—15 într-o grupă, au lucrat sub îndrumarea unor regizori-pedagogi din Franţa (Pierre Debauche), Japonia (Shigayami Toshima şi Akiko Hattori), Coreea de Sud (Jeonk Ok Kim), Turcia (Çetin Ypekkaya) şi Tunisia (Mohamed Driss), căutînd, prin exerciţii de antrenament şi prin metoda improvizaţiei, să găsească un limbaj comun prin care să exprime stări, idei şi sentimente esenţiale ale omului de ieri, de azi şi de pretutindeni, pornind de la un scenariu inspirat de un basm oriental. Dezbaterea care a urmat s-a învîrtit îndeosebi în jurul problemei improvizaţiei ca metodă de creaţie, eludînd aproape cu totul analiza propriu-zisă a celor văzute. Candoarea unor întrebări m-a dus cu gîndul la Colocviul internaţional organizat la Bucureşti în 1964 cu tema «Rolul improvizaţiei în formarea tînărului actor» şi m-a făcut să reflectez cu melancolie la faptul că, din lipsă de informaţie şi din necunoaşterea unor experienţe deja consumate, noile generaţii (nu numai din teatru, ci din toate domeniile de activitate) sînt gata s-o ia mereu de la început, reinventînd roata în era zborurilor cosmice. Important însă, în această muncă de atelier internaţional, este descoperirea de către tinerii artişti a propriei identităţi creatoare şi a capacităţii de comunicare a artei teatrale la nivel planetar.

Un atelier de un tip deosebit, încheiat cu o demonstraţie-spectacol de mare anvergură, a fost acela condus de Ellen Stewart, neobosita directoare a companiei La Mama, energică susţinătoare a tinerelor talente şi a unui teatru de complexă expresivitate, ce depăşeşte forţa cuvîntului. Dedicat marelui poet turc din secolul XIII Yunus Emre, figură legendară de umanist şi mistic, a cărui omagiere a fost înscrisă anul acesta în calendarul UNESCO, spectacolul s-a desfăşurat în amplul şi solemnul spaţiu al Bisericii Sfînta Irina, astăzi muzeu de mare atracţie turistică (Ayairini), într-o ambianţă de «eveniment» aşteptat cu mare interes. O punte uriaşă traversa biserica de la altar şi pînă în tindă, devenind scena de o parte şi de alta a căreia numeroşii spectatori se străduiau să urmărească şi să înţeleagă sensul diverselor acţiuni şi momente dramatice, cîntate, dansate sau recitate în stilul unui ritual de iniţiere, care însă n-a atins decît rareori tensiunea artistică scontată. Dar, important n-a fost etit rezultatul artistic — greu de realizat într-o muncă de numai zece zile, oricît de intensă ar fi fost ea — cît însuşi spiritul comunicării şi conlucrării, care a dominat întregul demers, antrenînd participarea unor actori turci din teatrele Istanbulului şi a numeroşi alţi artişti, tehnicieni, organizatori din partea gazdelor. Oratoriul «Yunus Emre» care a urmat, executat de Corul şi Orchestra Filarmonicii locale, a ridicat cota de profesionalitate a momentului evocativ.

Tematicii Congresului i-au fost dedicate şi alte momente de spectacol, urmărind prezentarea unor tradiţii ale artei teatrale turceşti — o mostră de teatru de umbre «Karagöz» (care nouă, românilor, ne-a evocat rădăcini comune de istorie a teatrului), tradiţie menţinută în viaţă prin pasiunea şi măiestria lui Taceddin Diker, abilul mînuitor al unor siluete de mare fineţe şi armonie plastică, interpret al mai multor personaje — sau, dimpotrivă, alinierea la unele cuceriri moderne ale artei scenice, prin pantomima în stil Marcel Marceau a mimului Erding Dinçer. Colocviul (care de fapt a fost un simpozion cu contribuţia unor eminenţi istorici şi teatrologi ai ţării-gazdă) a constituit o amplă prezentare a istoriei şi evoluţiei în contemporaneitate a teatrului turc, adevărată răscruce de drumuri culturale Orient—Occident.

La toate aceste momente trebuie să mai adăugăm: expunerea lui Joseph Szajna, cu ilustraţii-video, «Teatrul experimental —teatrul căutărilor» (foarte interesantă, mai ales prin posibilitatea oferită de a înţelege o personalitate prin prisma biografiei sale), spectacolele văzute în cadrul Festivalului internaţional (un nostim **Tartuffe** de Molière în stilul unei comedii indiene cu cîntece şi dansuri, prezentat sub egida Teatrului Naţional Regal al Marii Britanii, în regia lui Jatinder Verma, care a transpus acţiunea în India secolului XVII, sau faimosul spectacol al Teatrului Rustaveli din Gruzia, realizat de Robert Sturua, cu **Cercul de cretă caucazian** de Brecht în stil de cabaret politic — ambele meritînd o relatare mai amplă) sau «seara turcească» de încheiere, în care pilaful şi baclavalele, stropite cu zer (da, da, în loc de vin), în cel mai pur şi tradiţional stil islamic (antialcoolic), au rimat cu cîntecele şi scenetele satirice în stil de improvizaţie populară, ca o străveche commedia dell'arte de sorginte turcească, montate în cadrul natural al fortăreţei Rumeli Hisarî, precum şi ambianţa însăşi a locului unde ne aflam, pe malul Bosforului, în acel Istanbul încărcat de istorie, de fabuloase legende şi sugestii moderne, punte între Europa şi Asia. Experienţa acestui Congres al ITI, care a deschis noi perspective unor viitoare cooperări creatoare intercontinentale, se va apropia de sensurile ei reale, de întîlnire a lumii teatrului pe drumul mătăsii.

MARGARETA BĂRBUŢĂ

TEATRU SAU PANTOFI?

Tampere, al doilea ca importanță dintre orașele Finlandei, are cam 180.000 de locuitori și 5 teatre. În plus, cel puțin, alte 7-8 clădiri a căror incintă poate fi (și este, adesea) amenajată astfel încît să devină **spațiu teatral.** Nu e de mirare așadar că în acest oraș, ale cărui scene au prezentat, în anul 1989 de pildă, 975 de spectacole văzute de 305.000 de oameni, se desfășoară anual, în luna august, un Festival Internațional de Teatru, cel mai însemnat eveniment de acest gen din zona scandinavă. Avînd-o drept consilier pe d-na Vivica Bandler, actriță, regizoare și conducătoare de trupă (comparabilă, ca forță a personalității și chiar ca fizionomie, cu Lucia Sturdza-Bulandra), și drept director executiv pe energica și eficienta Leena Vihola, festivalul de la Tampere reunește, în cele 6 zile cît durează, în jur de 30.000 de participanți. Spectatorilor li se oferă nu numai reprezentații teatrale, ci și expoziții, filme, conferințe, au loc, concomitent, seminarii, dezbateri și reuniuni profesionale.

Anul acesta, la Seminarul tinerilor critici de teatru, organizat de AICT (Asociația Internațională a Criticilor de Teatru) și vegheat cu grijă maternă, din partea asociației finlandeze de profil, de d-na Seija Wink, s-au întîlnit 16 cursanți provenind din 14 țări: Franța, Marea Britanie (2), Portugalia, Olanda, Norvegia, Suedia, Finlanda, Coreea de Sud, S.U.A., Estonia, Polonia, Cehoslovacia, Ungaria și România (2). Împărțiți în două grupe foarte inegale numeric (grupa anglofonă — 11, grupa francofonă — 5, doi fiind românii...) conduse de prof. Carlos Tindemans, directorul cursurilor de formare pentru tinerii critici din cadrul AICT, și, respectiv, Gilles Costaz, președintele Sindicatului criticilor francezi, învățăceii — unii, redactori cu oarece vechime la reviste de specialitate din țările lor — discutau în fiecare dimineață, vreme de două-trei ori, spectacolele pe care le văzuseră în ajun. (După primele zile grupa francofonă a ajuns la înțeleapta concluzie că mai folositor pentru toată lumea ar fi să reducă aceste discuții, inevitabil sterile, la strictul necesar și să consacre restul timpului prezentării de către fiecare cursant a mișcării teatrale din țara sa. Ideea, întru totul lăudabilă, i-a aparținut lui Gilles Costaz, subtil comentator de teatru și om de solidă cultură umanistă, era, după sondajele discrete făcute de mine, unul dintre extrem de puținii de acolo care nu numai că «auziseră» de Caragiale, dar știau și cine a fost, ba chiar și ce-a scris acesta...)

Ajungînd, din cauza clasicelor încurcături naționale în hîrtii oficiale, cu două zile după data începerii festivalului (și a seminarului), am «ratat» primele spectacole din program («n-ai pierdut nimic!» m-au asigurat, în corpore, colegii), astfel încît am văzut, în celelalte patru zile și jumătate «doar» opt reprezentații. Dintre acestea, cinci aparțineau unor teatre din țara-gazdă. Cea dintîi a fost un interesant experiment al Teatrului Muncitoresc din Tampere (acesta e un oraș eminamente industrial) cu trei piese scurte de Heiner Müller, reunite sub titlul **Foarfeci, piatră, hîrtie** — din caietul-program nu am putut identifica decît două dintre scrieri: **Materiale despre Medeea** și **Argonauții.** Regizoarea Annette Arlander a imaginat un spectacol în care, pentru public, ordinea vizionării celor trei piese (ce se desfășoară în spații de joc diferite) e aleatorie; spectatorii dintr-o sală pot urmări simultan, pe monitoare, imagini din celelalte două săli, precum și secvențe de video-teatru. Rezultatul e indiscutabil șocant, există momente de autentică tensiune, dar și minute lungi în care senzația de învîrtire fără sens într-un cerc strîmt devine apăsătoare. Să fi fost oare scontată? Oricum, în ansamblu, reprezentația rezistă la proba uitării. A urmat montarea Teatrului Municipal din Lahti (oraș cunoscut pe plan internațional în special pentru echipa sa de fotbal!) cu **Lungul drum al zilei către noapte** de Eugene O'Neill. În regia de tip tradițional-realist a Ritvei Siikala — în Finlanda Stanislavski pare a fi, încă, un model greu de contestat —, regie, nu mai puțin, sensibilă și atentă la nuanțe, au evoluat doi dintre cei mai cunoscuți («cei mai buni!» au exclamat unii amfitrioni) actori finlandezi de astăzi: Eeva-Kaarina Volanen (Mary Tyrone) și Lasse Pöysti (James Tyrone). Jocul lor a fost într-adevăr remarcabil, dovadă că, ascultîndu-i timp de peste patru ore într-o limbă perfect ininteligibilă pentru noi, ne-am plictisit, totuși, foarte puțin. Un spectacol vioi, ritmat, plin de umor și prospețime a realizat, la Teatrul KOM din Helsinki, regizorul Sirkku Peltola cu un text propriu, montat acum în premieră. **Fratele corbului** e o poveste destul de complicată a cărei supratemă ar fi integrarea (respectiv, neintegrarea) unor tineri de la țară în mediul urban. Mizanscena simplă și ingenioasă, mobilitatea vocală, mimică și corporală a interpreților mi-au amintit întrucîtva, în mod agreabil, de teatrul care se făcea într-o vreme la Piatra Neamț. Teatrul Municipal din Oulu a participat la festival cu premiera **Dansul Ierusalimului,** dramatizare de Ilpo Tuomarila după un roman de Bengt Pohjanen. O «frescă» (verificabilă istoricește, se pare) a vieții unei comunități sătești din nordul Suediei, convertită, prin anii '30, la o credință religios-sexuală propăvăduind slăvirea cerului prin bucuriile trupului; o montare (semnată de Katariina Lahti) impresionantă prin efectele scenotehnice, dar destul de plată în cele din urmă. Oferta teatrelor finlandeze s-a încheiat — absolut neinspirat — cu **Blestemul,** un spectacol scris și regizat, la Teatrul Studențesc al Universității din Tampere, de Harri Istvàn Maki; o istorie macabră și profund neinteresantă (cel puțin pentru ne-pricepătorii de limbă finlandeză) despre trei balerini homosexuali; altminteri, doi dintre actori erau notabili, toți jucînd, ce-i drept, cu o dăruire demnă de scopuri mai înalte.

Dintre spectacolele trupelor străine am văzut numai trei. Primul a fost **Valea Orbului,** dramatizare a unei proze scurte de H.G. Wells, prezentat de Teatrul Thibilja din Reykjavik (Islanda) sub direcția de scenă a lui Thor Tulinius; o parabolă cu «mesaj» umanist, o interpretare meritorie dar, în totul, o după-amiază cam greu de suportat. Dezamăgitoare mi s-a părut și reprezentația de «commedia dell'arte modernă» a trupei venețiene Tag Teatro, în care, pe o canava de gen clasică întrețesută cu mici «actualizări», o distribuție foarte tînără (condusă de Carlo Bosso) a jucat cu nerv și antren, dar și cu (prea) multe neglijențe și aproximații — de mișcare, de intonație etc. În fine, un spectacol care ne-a răsplătit pentru deziluzii și plictiseli: **Ultimele halucinații ale lui Lucas Cranach cel Bătrîn,** conceput de Patrick Bonté, în coregrafia sa și a lui Nicole Mossoux, și realizat, în coproducție, de Dansers Collectief din Tilburg (Olanda) și L'Atelier Sainte Anne și Bucrane Théâtre din Bruxelles. O specie insolită de teatru — practic necunoscută la noi, în considerabil avînt în lume, — combinație de balet și pantomimă, în care muzica (Christian Genet) și imaginea plastică (decor: Jean-Claude de Bemels, costume: Colette Huchard) au o pondere aparte, reconstituie, cu ajutorul unor rafinate efecte de ecleraj, motive și personaje din pînzele artistului, comentîndu-le cînd ironic, cînd duios. Spectacolul, de un farmec covîrșitor și greu descriptibil, a fost unanim decretat de tinerii critici drept cel mai bun dintre toate.

Desigur, ar fi fost interesant de aflat și opinia spectatorilor din Tampere, pentru care, conform statisticilor, teatrul este arta preferată. Acești spectatori au umplut sălile la toate reprezentațiile pe care le-am văzut. Și nu pe gratis. În Finlanda un bilet de teatru costă de la 100 de mărci în sus. Cam tot atît costă și o pereche de pantofi.

ALICE GEORGESCU

CÎT DE NEGRU ESTE DRACUL LITERAR

Obişnuim să ne plîngem că revistele literare arată prea puţin interes literaturii dramatice şi teatrului. «Plîngerea» nu e fără obiect, dar lucrurile nu par a fi atît de îngrijorătoare. După ce a publicat o piesă de D.R. Popescu şi una de Gheorghe Şvarţ, ambele interesante, «România literară» îşi continuă, chiar fără un program anume, preocuparea pentru teatru. În numărul 33 descopăr, în rubrici şi pagini dintre cele mai diverse, referiri la dramaturgie şi la spectacolul de teatru.

● O pagină întreagă despre o stagiune întreagă (Teatrul Naţional din Iaşi) scrie Valentin Silvestru cu bine cunoscutul său spirit sintetic şi polemic: «În cursul colocviului desfăşurat la Iaşi s-a auzit şi un glas — paradoxal, al altminteri laborioasei secretare literare, deci al principalului consilier repertorial al actualei direcţii — cerînd ca oaspeţii să recomande noi piese străine, că „de autorii români ne-am cam săturat". E greu de crezut — şi de acceptat». Carmen Firan, la rubrica ei de «cronică mondenă», face observaţii de fineţe cu privire la spectacolul de pe scenă («Le Théâtre d'Aujourd'hui» cu **Monsieur Songe** la Bucureşti) şi la cel din sală: «Bătrîna fostă aristocraţie a Bucureştiului se delecta cu rafinatele expresii franţuzeşti, snobii rîdeau tare la cîte o construcţie de jargon pentru a arăta că ştiu franţuzeşte».

● La rubrica «Radio», Antoaneta Tănăsescu se ocupă exclusiv de teatrul radiofonic şi, în final, aduce un elogiu actorilor: «Intră cu bunăvoie şi pasiune în rol şi în singurătatea bine apărată de publicitate a studioului de înregistrare se comportă exact ca pe scenă: ei creează o lume, dînd cuvîntului viaţă».

● Dar nu numai în locurile «previzibile» din revistă ne întîlnim cu teatrul. Într-un remarcabil eseu istoric, **«Oneste bibere»**, Alexandru George pune în discuţie tezele privind poziţia «nenorocoasă» a României, aflată la intersecţia căilor europene, dar şi la periferia lumii civilizate. Criticul favorizează o imagine mai puţin întunecată decît aceea pesimistă şi izolaţionistă a naţionaliştilor vechi şi noi care, dintr-un fatalism anistoric, refuză posibilitatea contactelor cu Europa şi perspectiva dezmarginalizării. În acest context, care a fost rolul unor lucrări literare, în speţă al unor piese de teatru? «Asemenea realităţi trebuiesc subliniate mai ales pentru mediile literare, care-şi extrag uneori informaţia istorică din opere beletristice cu caracter prevalent naţionalist şi reacţionar, aproape întreaga noastră literatură „patriotică" din ultima sută de ani avînd acest caracter şi perpetuînd clişee dintre cele mai pernicioase. Să ne gîndim numai la **Vlaicu Vodă**, o piesă de succes permanent, care jalonează toate momentele festive ale istoriei noastre încă de la premiera ei (1902). Şi asta în ciuda subiectului, mai degrabă lamentabill Ea prezintă o imagine cu totul falsă a raporturilor politice externe ale Ţării Româneşti, sub domnia nebulosului voievod pe care autorul îl numeşte Vlaicu, extrapolînd în secolul al XIV-lea situaţii de la sfîrşitul secolului al XIX(-lea). Autorul piesei, Alexandru Davila (căruia i s-a contestat paternitatea piesei, printre altele, pe motiv că era un intelectual complet franţuzit care nici nu ştia românește), a dat un concentrat unic de teme ale naţionalismului de moment românesc (era discipolul lui V.A. Urechiă) pe care succesul piesei le-a generalizat, izbutind să le infiltreze chiar în imaginarul popular».

● Un alt eseu, filosofic (**Reabilitarea întîmplării**), datorat lui Henri Wald şi tratînd problema raportului etern-efemer, cauzalitate-întîmplare, polemizează cu teoria lui Artaud asupra teatrului. «Teatrul cruzimii — scrie filozoful — deteriorează însăşi esenţa teatrului prin hipertrofierea spectacolului în paguba dialogului: îl transformă dintr-o oglindă critică a unei epoci într-o defulare populară, care descarcă în loc să încarce». Pornind de la ideea lui Artaud, cuprinsă în **Le Théâtre et son double** («Teatrul cruzimii îşi propune să recurgă la spectacolul de masă; să caute în agitaţia marilor mase, aruncate una împotriva alteia şi convulsionate, ceva din poeziacare se află în sărbători şi în zilele, astăzi atît de rare, în care poporul coboară în stradă»), H. Wald observă: «Că despărţirea teatrului de vorbire şi coborîrea lui în stradă apropie pe oameni mai mult de necuvîntătoare decît de civilizaţie o dovedeşte şi predilecţia tiraniilor totalitare pentru forma masificantă a festivităţilor, a parăzilor, a ceremoniilor, a demonstraţiilor etc. Prin însăşi esenţa lui, teatrul îşi are limbajul lui propriu, dar autonomia lui faţă de celelalte arte nu ajunge niciodată la independenţă. Cînd ajunge, încetează să fie teatru şi devine „hapening...", care confundă arta cu viaţa în detrimentul ambelor, deoarece arta nu mai poate înrîuri viaţa şi viaţa nu mai poate deveni conştientă de ea însăşi: arta nu este expresia vieţii, ci expresia unei individualităţi creatoare faţă de viaţă».

● În «Cronica ediţiilor», Z. Ornea se ocupă de **Dramaturgia lui Blaga.** Plecînd de la expresionismul dramaturgiei lui Blaga, de la înrudirea lui cu dramaturgia unor scriitori germani şi austrieci din anii '20, criticul deplînge nenorocul ca teatrul, ca şi poezia, lui Blaga, să nu fi fost traduse la vreme. «Am fi avut şansa recunoaşterii internaţionale a marii lor valori. Pentru că, nu mă îndoiesc, cunoscută atunci, în deceniile interbelice, opera literară blagiană s-ar fi impus şi dincolo de hotarele noastre, prin extraordinara ei valoare». Considerînd dramaturgia lui Blaga, prin piesele sale rezistente (criticul numeşte **Meşterul Manole** şi **Cruciada copiilor**), «mare literatură», Z. Ornea exprimă şi o rezervă: «Din păcate, în suferinţă vădită e teatralitatea acestei literaturi. E un teatru de lectură care e învins la înfruntarea cu scena. Au observat-o criticii timpului, o spun şi cei de azi, iar montările cu piesele lui Blaga recoltează, la început, succes de stimă, dar nu şi de spectatori».

● Ce mai putem citi despre teatru în acest număr din «România literară»? Într-un interviu cu Krzysztof Kieslowski (tradus din revista «Première»), regizorul polonez, autorul admirabilului **Decalog** transmis şi la televiziunea noastră, mărturiseşte că a început prin a studia, la şcoala de teatru a unui «vag unchi», decorurile teatrale, dar «nu voiam să fac decoruri ci să văd piese. Întruna, piese uluitoare. Discutam apoi toată noaptea. Dürrenmatt, Brecht...».

● În sfîrşit, la rubrica «Meridiane», o declaraţie a lui Edward Albee: «Sînt rare cazurile cînd pe Broadway se joacă o piesă serioasă. Costurile punerii în scenă sînt demenţial de mari. Publicul a fost şi el antrenat de critică pentru un gust mediocru. Nu există pe Broadway piese de Sofocle, Racine, Brecht, Pirandello sau Beckett. Piesele serioase sînt jucate în universităţi, în teatre regionale subvenţionate sau pe mici scene experimentale. Nu scriu pentru publicul inert sau ca să plac criticii».

Prin urmare, un orizont teatral destul de amplu. Prin urmare, dracul (literar) nu-i chiar atît de negru: teatrul nu este ignorat.

D.S.

CONTENTS

ANTITHESES: **Dumitru Solomon,** Non-equivalent cultural exchanges, p. 2 ● Director **Valeriu Moisescu,** head of theatre directing at the Theatre and Film Academy, broaches several aspects of this specific educational activity under the new, post-revolutionary conditions, p. 3 ● THE ROMANIAN THEATRE ON THE STAGES OF THE WORLD: This overall title assembles contributions by Constantin Dinulescu, Marian Popescu, Cristina Dumitrescu and Margareta Bărbuță covering the successful presence abroad of the Bucharest based National Theatre and Comedy Theatre (with **An Ancient Trilogy** and, respectively, **A Midsummer Night's Dream)** of the National Theatre Craiova (with **Ubu Rex)** and of the Oradea State Theatre (with Peter Shaffer's **Amadeus)**, pp. 6— 15 ● **Cristina Dumitrescu** comments on the achievements and the shortcomings of an important Romanian theatre festival: the 1991 edition of the Young Actor's Gala, Costinești, p.16 ● DIALOGUE: **Sebastian Costin** and **Cornelia Hâncu Eulert,** two theatre **cognoscenti** of Romanian origin, talk to Victor Parhon and Cristina Dumitrescu about their present interests and their projects and about the Romanian theatre viewed from their standpoint, pp. 18 and 20 ● REVIEWS: As usual, a wide section of the magazine deals with the activity of the theatres in Bucharest and in the regions, pp. 22—38 ● THEATRE AT LARGE: A special report from **Franz Wille** on two successful productions in the eastern quarters of reunited Berlin, p. 44; Finnish notes: the International Theatre Festival, in Tampere by **Alice Georgescu,** p.45.

Coperta I: Ilinca Tomoroveanu, Carmen Galin, Ana Ciontea și Tatiana Constantin — patru dintre interpretele TRILOGIEI ANTICE, «în civil». (Foto Sorin Lupșan).
Coperta II: Programul festivalului de teatru «Paris — Quartier d'ete».
Coperta III: Programul festivalului de teatru «Lift '91».
Coperta IV: Diana Gheorghian, Simona Gălbenușă și Horațiu Mălăele în MINCINOSUL de Carlo Goldoni la «Odeon», (regia: Vlad Mugur).

SOMMAIRE

ANTITHÈSES: **Dumitru Solomon,** Échanges culturels qui manquent d'équivalence, p. 2 ● Le metteur en scène **Valeriu Moisescu,** dirigeant de la chaire de mise en scène — théâtre à l'Académie de Théâtre et Film, examine quelques aspects de cet enseignement spécifique dans les nouvelles conditions, postrévolutionnaires, p. 3 ● LE THÉÂTRE ROUMAIN SUR LES SCÈNES DU MONDE: Titre d'ensemble qui réunit des articles de Constantin Dinulescu, Marian Popescu, Cristina Dumitrescu et Margareta Bărbuță, traitant des succès enregistrés par la présence à l'étranger du Théâtre National et du Théâtre de Comédie de Bucarest (avec la **Trilogie antique** et, respectivement, **Le Songe d'une nuit d'été**), du Théâtre National de Craiova (avec **Ubu Rex**) et du Théâtre d'Etat d'Oradea (avec **Amadeus** de Peter Shaffer), pp. 6 — 15 ● **Cristina Dumitrescu** commente les réussites et les manques d'un important festival de théâtre roumain: Le Gala du jeune acteur — Costinești 1991, p.16 ● DIALOGUE: Deux spécialistes en matière de théâtre, originaires de Roumanie, **Sebastian Costin** et **Cornelia Hâncu Eulert,** parlent de leurs intérêts actuels et de leurs projets, ainsi que du théâtre roumain tel qu'ils le voient (interviews par Victor Parhon et Cristina Dumitrescu), pp. 18 et 20 ● CHRONIQUE DRAMATIQUE: Comme d'habitude, la revue consacre un espace considérable à l'activité des théâtres de Bucarest et des différentes régions du pays, pp. 22—38 ● LA SCÈNE DU MONDE: Correspondence spéciale de **Franz Wille** traitant de deux spectacles réussis qui ont eu lieu dans la partie d'est du Berlin unifié, p. 44; Impressions de Finlande: le Festival International de Théâtre de Tampere, consignées par **Alice Georgescu,** p. 45.